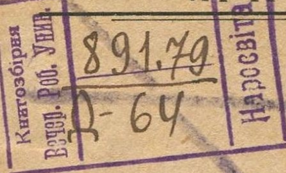
КРИТИЧНА
БІБЛІОТЕКА

М. ДОЛЕНҐО

КРИТИЧНІ ЕТЮДИ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНИ

КРИТИЧНА БІБЛІОТЕКА



М. ДОЛЕНҐО

КРИТИЧНІ ЕТЮДИ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1925

[8 . 09 — 4 = 9 = 9179]

Друкарня Державного Видавництва
України № 1 ім. Г. І. Петровського
Харків

Укрголовліт № 13442. Зам. № 778. Тираж 3.000

Передмова

В цій книжці зібрано окремі, друковані в роздріб етюди про сучасне українське письменство. Тут уміщено тільки статті загального характеру, що мають завданням обхопити, з тієї чи иншої точки погляду, всю колективну літературну творчість. Студії про індивідуальну творчість окремих письменників автор гадає зібрати окремою книжкою. В сучасній українській літературі дуже відчувається брак самостійної критичної думки. Літературна критика є трохи що не найслабше місце в нашому пореволюційному мистецтві. Заповнити хоч подекуди і тимчасово цей прорив на фронті слова було метою критичної діяльности автора.

Вимоги сучасности примусили його одмовитись од більшости засад традиційної української критики. З иншого боку автор не мав наміру переносити на український матеріял, принаймні без відповідної переробки, засоби соціологічної та формалістичної аналізи, розроблені в Р.С.Ф.Р.Р Не мав наміру тому, що пасивно засвоювати їх зараз не можна.

Сучасна критична методологія переживає зараз кризу, як і її матеріял — художнє слово. Функціональна залежність художньої форми од класового ґрунту, що на ньому та форма зростає, виявляється все більше, як дуже складне з'явище. Тільки тимчасово за-для чисто практичної зручности вважаємо ми її за безпосередній і простий звязок. Глибше виявлення зазначеної функціональної залежности потрібує од нас самостійної творчости в галузі самої критичної методики. Автор не ухилявся од розв'язання методологічних завдань, що повставали перед ним. Які ті завдання видко з викладу

Безумовно, як перші спроби нового підходу, вони підлягають самі критичному перегляду і перевірці. Проте б хотілося звернути увагу наших працьовників у галузі історії літератури на ті нові теоретичні завдання, що їх пропонує нам на розв'язання сучасне українське письменство.

М. Доленґо

4/I 1925 р.

Київ та Харків — літературні взаємовідношення

Спільного між Харковом і Київом мало, тільки те, що, як колись влучив Ніковський в книжці про нове життя, лежить тавром на всіх українських містах: ознака — rusticus, селянський. Київ старе місто, історичне — і в давноминулому, і в революційних роках.

Трохи іронізуючи, а все-ж півзакохано пише якийсь киянин у «Новій Громаді» про Київ — «далекий, сивий, золотоголовий, що стоїть на замріяно-тверезих берегах Дніпрових».

Отаким — замріяно-тверезим, заглибленим чи в минуле, чи в майбутнє встає в уяві здалеку це місто, найбільше на всю країну.

Харків инший. Центр і пульс культурного життя України, індустріяльний Харків, він весь од сучасного і в сучасному, столиця УСРР, наймолодша з усіх столиць всесвіту.

Ще й не так давно Харків і Київ жили своїм окремим життям кожний. Спочатку потяги не ходили, тим, хто робив історію, було ніколи, обиватель — літературний — наляканий революційними вибухами та сипняковими комахами, взагалі берігся, а потім, здається, просто призвичаїлись.

Через це й культурне існування двох міст розійшлось по двох різних шляхах розвитку, перейшло, в галузі красного письменства зокрема, під різними впливами, виробило різні стилі.

Для майбутнього історика є цікаве завдання. хто перший кого відкрив — чи Харків — Київа, чи Київ — Харкова.. Од часів першої та другої Радянської влади в Київі лишилися неясні спомини про «харківський імпресіонізм», а в харківських часописах иноді згадували про київських символістів та футуристів, думаючи, грішним ділом, шо як од тих, так і од других лишилися самі ймення (...кістки). Це по всьому.

Приїхав було Поліщук, але так швидко зробився харківським, що ми від нього майже нічого й не взнали.

Тільки минулої зими [1]) літературний Харків був відкритий сміливим київським Колумбом — Івановим - Меженком. Був відкритий Хвильовий (нова українська проза!). Але стаття про Хвильового довела, що час для взаємного порозуміння не надійшов. Ми — харків'яне — взнали з неї тільки те, що етюди Хвильового «бездоганно прекрасні», на київський погляд, а синій колір велика річ в часи пореволюційні. Оте все нам було дуже приємно вислухати, та хотілося ще чогось: не такого офіційного розуміння.

Випадково знайшовся в Харкові «Семафор у майбутнє» це той самий, що лає Валерьяна Поліщука зокрема, а всіх инших загалом.. і «Катафалк Искусства», де хтось з харків'ян прочитав, що він є «таємний учень» панфутурістів і, здається, не зрозумів, за що такого компліменту одержав, бо встиг тим часом, деструктувавши закінченно поезію, взятися до прози.

Але, в кожному разі, харківську америку було відкрито, і, як завше буває, нова країна почала прихоплювати колонізаторів. Зараз є можлива тема: Київ у Харкові. Здається, взаємовідносини, перервані в 20 - му році, налагоджуються знов Природнє питання що ви робили, про що співали за час розлуки? Харків за час розлуки зріс, поновився новими йменнями, і придбав сили асимілювати нові обличчя, надаючи їм своє, харківське враження.

Необхідно сконстатувати присутність двох культурних центрів на Україні і в галузі літератури, де до двацятого року був один чи майже один центр. Таким є перший висновок і у харківських киян. Кожний центр має зараз свої неодхильні осібности і кожний затягає в свою орбиту посередні елементи, примушуючи їх до свого ритму життя.

Взагалі Київ старіший од Харкова і людніший. В йому є традиції, школи. Життя мистецтва там різноманітніше.

Театр з українською мовою, музика, малярство ще й досі тільки в Києві знаходять і ґрунт для розвитку і просторінь для шукань. В цих трьох відношеннях Харків є, порівнюючи з ним «одсталою провінцією», і тільки намічає шляхи поступу Харків був провінціяльним і в літературі, та й сучасний розви-

---

[1]) 22 — 23 року. Описане тут літературне становище відноситься до середини 23 го року.

ток його є перейнятий провінціяльною своєрідністю аж до боротьби з абеткою мистецтва чи до її побожного засвоєння включно . Харків — молодший і вільніший Життя не надало йому консервативної ролі охороняти придбання минулого, бо таких не було. Він весь по двацятому році. Літературний Харків розвинувся і набрав власного виразу тільки за часів «третьої Радянської влади».

Дуже характерним є для Харкова те з'явище, що тут немає зовсім (і при тому не тільки на українському ґрунті ..) діячів літератури, безпосередньо звязаних з якою будь певною формалістичною течією. Немає в Харкові й гуртків, що об'єднані були б певними естетичними, дисціплінуючими творчість особи принципами.

Всі харківські літературні — постійні й тимчасові, відомі кожному й ніким незнані — об'єднання є об'єднані ідеологічно, а не технічно, колективним негуванням старого (чи як старого, так і нового) світу. Всі харківські «маніфести» зводяться до формули заперечую й не згожуюь, чи до дитячої гри «всємі нєдоволєн».

«Однаково одгетькує всіляких» не тільки Наш Універсал в збірнику Жовтень (1921 р.), але й поважна «Нова Хата», що так і не народилась досі.

Взагалі «дух» харківської творчости позасвідомо анархічний, иноді з бандитськими ухиленнями і не кожний його витримує. Тут його головні хиби й головна вартість його. З цього виходить і т. з. «харківський імпресіонізм» і взагалі харківська ірегулярність, що так погано впливає на нерви київських рецензентів, навіть щонайрадикальніших.. «Новаторство» в Київі засвоює собі, як і київський консерватизм, обов'язкові, офіційні форми. Київ завжди упорядкований. Як що ти футурист, лаштуй собі в поезії цирк і анонсуй французьку боротьбу між Гео Шкурупієм «Володькою» Маяковським. подивимось! А як що ти неокласик — будуй свій храм невідомому богові і молись: послухаємо.

Все на своєму місці ось є деструкція, ондечки конструкція, сьогодні в церкві такі співи й такі куплети в цірку, та й взавтра те-ж саме. А там, бог дасть, поспокійнішає, так і через десять років майже те-ж саме у програму буде.

Взагалі трагічний «сторостерзаний Київ» має, ховає в найінтимніші закутки позасвідомости великий нахил до зворушуючої ідилії. Иноді дивишся й не розумієш чи то Гольфштром, чи просто якесь Ворскло! Доля. «rusticus», тавро селянське, чи

просто втома рафіновано-селянської інтелігенської культури Києва, що вже дійшла до найвищого з можливих для неї досягнень в особах Леонтовича та Тичини.

Харківська продукція, бодай почасти потенціяльна, вже незрозуміла якось для київської критики, не висловлюється в термінах київської творчости.

Як що одкинути в Гольфштромівських виданнях, напр., безпретензиційно повітовий тон лайки, всміхнувшись на дотепи «рыжего», то всі висновки сумного непорозуміння вийдуть готівкою.

Я далекий од думки про те, що вся діяльність «панфутуристів» обмежується цирковими вибриками (та й цирк є дуже серйозна справа ..). Вони висунули зовсім не аби-якого поета в особі «короля футуропрерій» Шкурупія Геа, вони зворушили трохи що не скрябінську мрію про «метамистецтво», і коли панфутуристи зробляться незабаром трохи сучаснішими, про їх дуже приємно буде побалакати зокрема. Але зараз, перечитуючи старе хоча-б число «Семафорів», харків'янин в відомостях про своє харківське життя знаходить замісць ворожої навіть інформації тільки старі пльотки, точнісінько такі, як і по де яких закордонних виданнях за ті ж місяці. Якийсь психологічний кордон став непереходимо між двома великими містами УСРР і завданням 23 го року є знищити його.

Кияне, починаючи приїздити до Харкову, цілком сумлінно взялися до вирозуміння його, з'явилися такі присвячення, як П. Тичина Хвильовому, згадана стаття Меженка і т. и., але одразу виявилася цікава філологічно - хронологічна плутанина: Харків і Київ розмовляють різними мовами!

Розвиток київської літуратури спиняється на 20 му році, як на кульмінаційному пункті Цим роком закінчується процес диференціяції в поезії. Досягає найвищої витончености символістично абстрагована й професійно поетична мова. З'являється «Мистецтво», яке в де-яких числах дає блискучий, хрестоматійний добір поезій, одсовуючи прозу на другий план.

Радикальна українська інтелігенція знаходить на мент свій тон революційности в діяльності українських есерів і запалюється на короткі місяці неповторним блиском у надмірно напруженій до злиття з ідеалом дійсності. «Псалом залізу», «Месія», «Блакитний роман», весь Чумак, речі Еллана, поеми Слісаренка—це все дійшло до нас од тієї доби: 19—20 р.р.

Тоді закінчено виробилась та замріяна навіть у своїй суворості, абстрактна навіть у найконкретніших описах, глибока й гарна символістична мова з нахилом до екстатичности, з неймовірним почуттям такту й міри, але безнадійно далека від живого життя з його брудом і кров'ю. та мова, що зхарактеризувала добу «Мистецтва»

Але

Минув, як сон, блаженний час
І готики й бароко.
Іде чугунний ренесанс,
Байдуже мружить око.

(П. Тичина)

Час минув, але Київ ще живий спогадами про його і все його мова чи відстає чи випереджує дійсність на три секунди або на півгодини (в залежності від точности «апарату»).

В час розквіту «Мистецтва» харківські сучасні діячи були здебільшого там, у тій юрбі, сфінксове обличчя якої притягало тоді закохане або вороже спостереження київських поетів з непереможною силою: на фронтах і по селах,

«де бруд, де пранці і війна».

Серед киян були герої й тільки. Це й забагато й замало в той же час.

А сучасні харків'яне були тоді «юрба», дрібненькі люди в побуті революції, в її конкретних формах. І таке становище примусило їх віч на віч із життям підійти до нього безпосередньо. Завданням стало дати всьому, що побачилось ніби вперше, своє ім'я. Відновити словник. Змінити ідеалистичний, умовний лексикон попередньої доби на матеріялістичний.

Завдання це було неодхильним, конечним. Необхідно було або впасти під тягарем вражінь у путах символістичної мови, або знайти вихід із зачарованого ідеалістичного кола до безпосередньої дійсности. Це завдання свідомо або несвідомо запанувало. Різними шляхами підходили до його розвязання й ці шляхи виявляють цікаву рівнобіжність, порівняючи з відповідними шуканнями російського неореалізму В Київі під тягарем традицій недавнього й блискучого минулого потреба у зміні словника і в принциповому зміненню відношення до дійсности не була відчута так гостро й пекуче до фізіологічного болю, як тут у Харкові. Він (Київ) лишився зі своєю абстрагованою, ідеалістичною мовою, а ми тим часом перестали розуміти її умовність

підвищеність: те, що з'єднувало, ставило під одні лапки футуриста Семенка з символістом Яковом Савченком і Дмитра Загула з Павлом Тичиною.

Та й проблеми ідеалістичної мови зробилися в Харкові чужими як диференціяція, так і ліквідація диференцовок. Нова мова висунула свої художні вимагання і за ними нам не до півзабутих «ізмів». Боротьба їх, зміни й перемоги не зачиплювали, навіть руйнуючи до-щенту головного словника й світопереймання. Руйнували вони старе, і нові комбінації з того-ж матеріялу зроблені тими-ж засобами відчування, тхнуть також розкладом.

Нова харківська художня проблема висловилась, як організація, в певні форми свіжого вербального й психологічного матеріялу здобутого не в теоретичній лабораторії, а безпосередньо від життя.

Не дрібнотехнічна, а загально конструктивна проблема, але ім'я її все ж

орган зац я.

Для цілої низки харківських робітників слова можна простежити зазначений перехід од абстрактної до конкретної мови.

Яскравий приклад дає І. Кулик «Моїх Коломийок» і «Зеленого Серця». Перехід, давно готовий у психології людини, переймається зовні, як стрибок, злом, негаданий поспіх. На різних стадіях того-ж процесу перебувають окремі представники й різно ставляться вони до необхідности дати нову конструкцію своїм виробам, але ясно й зараз, що вся своєрідність Харкова полягає в зусиллях дати иншу, ніж попередня, неідеалістичну систему поетичної мови під знаком безпосереднього підходу до дійсности. По за цією метою Харків є тільки учнем Києву чи Москви і не завше таким, що подає надії.

«Червона Зима» В. Сосюри і всі монументальні етюди Валерьяна Поліщука, «Сині Етюди» в Хвильового і «Зелене Серце» І. Кулика об'єднані позасвідомо й свідомо цією безпосередністю підходу до теми до матеріялу переживань, до слова, і вона надала всім означеним творам і свіжости, інтимности навіть і рівночасно високого колективного значіння.

Згідно своїм попереднім симпатіям та смакові й згадані, й не згадані автори підходили до свого завдання з різних боків. Намічено три типи розвязування однієї проблеми й вони так мало нагадують традиційні поділення, що не знаєш, як перевести в яких термінах спробу класифікації.

В. Поліщука з його фізіологічним словником і огидою до робленої естетики важко поплутати з Сосюрою, який навпаки навіть до фізіологічних тем останні кримські вірші. .) вносить естетичне замилування й свою мальовничість. Иншим шляхом пішов Хвильовий од слова з його перехованою музикою.

Графічну читкість Григорука

— Декрет і другий, потім нота
Та листування цілий том.
І там, де нидіє робота,
На дверях читке — «Замнарком»

зогрів І Кулик:

Підписати останній папірець в установі,
Позабути совбаришень і совбурів.
Мої вечори на фабриці сірниковій.
Моє кохання білявій робітниці Шурі,

давши перший портрет Беатриче нового світу робітниці Шури.

Усталивши перші підвалини. слово і відчуття, прийшлося перейти до завдань композиційних. І першою встала тут — проблема мелодики. Музика. В цій галузі великі поспіхи досягнені були Києвом. Узвязку з умовністю ідеалістичної мови була ніжна, аж занадто ніжна її мелодія. Досягши неперейдених верховин у Тичини, ця мелодійність спокусила багатьох на її наслідування.

Але йти до конкретної матеріялістичної мови з ритмами, мови ідеалістичної було не можна.

Або, або. І мелодійність симетричних асонансів було кинуто. Власне на цьому кінчається спільне у Харківських мистців літератури. Що до композиції самого твору то тут виходять наперед і особисті ознаки, і оточення, класове походження, і всі инші фактори. .

По - перше, тут ми попадаємо до сфери прогнозів. Головна хиба Харкова, принаймні його минулих трьох років недисциплінованість дає себе відчути в тих, що маються, спробах.

Вже харківські «Шляхи Мистецтва» в цілому, як часопис, роблять крок назад у порівнянні з їхнім попередником київським «Мистецтвом». Ціла низка книжок у харківських діячів не дотримані, як книжка, уявляючи собою просто випадковий добір п'єсок, більш менш непоганих.

Запановує аморфність, як ознака відсутности традиційної культури. В той час, коли «Слово» у Київі видає одну чепурненьку книжечку по другій, в Харкові, здається, просто не

знають, як скласти, як видати книжку. І тільки 23 й рік у звязку з відновленням... звязків приносить і тут добрі вісті. Відновляється книжкова культура.

Так само й з боку теоретизації в галузі поетики. Харків — практик, Київ — теоретик. Маленькій, але змістовній книжці Якубського «Наука Віршування» Харків може протиставити тільки практичні поради про те, як писати вірші. Київські критики погано чи гарно репрезентують «наукову критику», наші займаються популяризацією. Там, де Київ виступає організованими загонами, він є самим собою, де його мистцям треба щось робити на виключно власний ризик, він відчуває себе розгублено.

Безсумнівною заслугою Харкова є те, що він поставив на обговорювання й практичне виконання ряд пекучих питань, і заслуга В Коряка тут не мала, бо в його трохи фантастичній уяві вперше синтезувались питання про українську пролетарську культуру про ролю інтелігенції в її відбудуванні й низка випадково блискучих і дотепних крапок у статтях та рецензіях. Тепер, коли йде пора систематизації, про те все треба згадати, хоч і трохи в иншому освітленні.

Цілком певне питання зворушив Хвильовий: побут і по ньому йдуть у розробці побуту плугатарі.

Новий епос, епос революції, є тема В. Поліщука, a priori надсильна для людини окремої зараз, але він зійшовся один на один з нею та й не хоче приступати. І це дискусійне значіння, може єдиного зараз епіка, не з'ясовано та й не з'ясувалося ще.

Ще одна маненька рівнобіжність між Харковом і Київом то є пейзаж творів. Замісць традиційного Дніпра з'являється, починаючи з Сосюри, Дінець.

Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу.

Для цілої низки творів тло подій і згадок — Донбас:

Ти дівчина з шахт Донбасу
З нетрів чорного золота.

(І. Кулик)

Творчість київських т. зв. неокласиків подає де-яку лексичну подібність до цих нововироблених особливостей Харківського літаратурного центру. Проте ця подібність не знайшла собі шляху до сучасности. Неокласики київські, та й найталановитіший з них, один з найбільших поетів українських — М. Рильський, підходили ніби теж безпосередньо й теж до дійсности, але тільки до минулої дійсности, — її-ж мовою.

До питання про дві системи мови

Колись у «Дзвоні» А Луначарський порівняв мову взагалі, як величезний утвір колективної творчости, з ґрунтом, що на йому зростають буйним зіллям всі літературні індивідуальні твори.

Звичайну мову наших щоденних розмов, мову народніх пісень і приказок, мову бульварных романів і «пісень вулиці», мову професійних балачок і офіційну мову декретів та наказів... усі відміни живої позалітературної мови можна було б порівняти, продовжуючи думку автора цітованої метафори, з дикою рослинністю на тому ґрунті. Ця рослинність живе своїми законами і, вмираючи, залишає матеріял для угноєння свойого ґрунту — і ґрунт без не їне існував би. Між незайманим ґрунтом і дикою рослинністю на ньому існує постійна рівновага, така-ж приблизно, як між мовою взагалі й першими, ще неосвідомленими наслідками користування нею.

Але до справи втручається людина зі своєю свідомістю й змінює рішуче малюнок, запроваджуючи культурну рослинність на справжньому й літературу на метафоричному ґрунті мови. Між иншим, те й те відбувається в однакові менти соціяльного розвитку людства.

Освідомлена культурна мова дає людині художні витвори різних стилів. В дальшому процесі освідомлення вона, в свою чергу, робиться матеріялом і для дослідження та вивчання в відповідних установах і для зворотних впливів на первісний ґрунт «народньої мови», з якого зросла культурна

Увага що до термінології В цьому начерку та й почасти в попередньому (Київ та Харків) вживаються терміни мова в змісті певної системи добору й з'єднання слів на якомубудь діялекті — або система мови ідеалістична й матеріялістична.

Звичайна сучасна розмова використовує вирази двох родів або такі, що містять у собі затвердження якогось факту:

На дворі «йде» зараз дощ.
В мене вкрадено гаманця.

або т з. загальні місця

Важко живеться на світі.
Ах, я так люблю все красиве.

. . . .

Мова літературна, raison d'être якої і мета існування полягають у тому, щоби розвинути й організувати те, що дає в зародку звичайна мова,—утворює з зазначених двох тенденцій щоденної мови дві великі системи літературного вислову аналогічні й споріднені з двома великими системами в ідеології — ідеалізмом і матеріялізмом.

Про дві системи вислову знає досить і популярна думка. Часто можна десь перечитати, відчути про живу, конкретну, реальну—або, навпаки, про штучну, абстрактну, символістичну мову в того чи иншого письменника, в тому чи иншому творі.

Але всі означені терміни, до яких не важко було б додати ще цілу низку, є, з одного боку, непевно усталені, бо пристосовуються й до вербального матеріялу й до самої теми твору, а з другого—вони занадто вузькі.

Вживаючи, наприклад, антитезу. символістичний — реалістичний, ми не знайдемо місця таким художнім творам як перша книжка О. Олеся, майже весь Надсон і т. и. Олесь і особливо Надсон ще не були символістами. В часи останнього про символізм у Росії не було згадок, але він утворив свій пересякнутий специфічною інтелігенською умовністю стиль — ідеалістичний (після нашої термінології примітивно - ідеалистичний), цілком відмінний, з першого погляду, від «реалістичного». З зазначеного прикладу (Надсон і «надсоновщина», яка, на думку українського критика Крамаря, є підозріло - подібною до «олесевщини») виникає ще одна й дуже ґрунтовна осібність ідеалістичної мови, а саме—її умовність.

Вирозуміння такої мови вимагає знаття тих психогічних передумов, серед яких вона виникла. Такою передпосилкою для мови Надсона є специфічна інтелігенськість її. Безпосереднього підходу до життя, до дійсности й до звичайної мови ідеалістична система вислову не дає й не може дати

через свою умовність. Звідціля штучність і трохи що не обов'язкова книжковість її Протилежні визначення дадуть нам ознаки матеріялістичної мови. Можливо, що перше влучне наближення до її сути ми матимемо, коли визначимо матеріялістичну мову, як уміння звати речі їхніми власними йменнями.

Простого відношення до сюжету вона не має й цілком можливим є реалістичний сюжет, розроблений в умовній, абстрактній і, взагалі, ідеалістичній мові. І як раз фантастичні сюжети досить часто в літературі розроблюються в конкретних, навмисне тверезих матеріялістичних висловах, чим досягається цікава ілюзорність враження (увесь Уельс — на цьому прийомі). Таким чином, треба відрізняти в творі реалістичну чи романтичну розробку сюжету від ідеалістичної чи матеріялістичної системи мови.

Для дальших поділень ми використаємо принцип організації, розглядаючи стилі оброблення матеріялу мови зокрема в кожній з означених двох систем вислову, як щаблі на драбинці, що йде від згаданого вище «ґрунту» мови до найскладніших і найорганізованіших продуктів її обробки.

Питання про традиційні «зміст і форму», як не таке вже, на наш погляд, ґрунтовне, поки залишимо на другому плані. На першому залишається, таким чином, питання про матеріял слова в творі. І як у техніці той чи инший матеріял залізо, фарфор визначає сам собою й свій зміст (ту чи иншу ролю в завдоволенні людських потреб) і форму (того завдоволення), — так і з вербальним матеріялом.

Крім цього «телеологічного» звязку, чи краще — технічного, — нам зустрінеться в дальшому ще один, специфічний для слова, звязок між матеріялом, з одного, й змістом та формою, з иншого боку Є таке психологічне спостереження, що, коли людина починає навмисне робити сумне враження на обличчі, їй і справді робиться сумно, а коли веселе весело.

«Ми не плачем через те, що нам сумно, а нам сумно через те, що ми плачемо». В щоденному житті досить часто стрічаються таки випадки, що людина, напр., підбадьорує себе штучно веселими словами й їй справді робиться веселіше, чи якось инакше викликає словами в собі бажані їй зараз емоції. Випадки такі описані в художній літературі й кожному відомі з власного досвіду І письменникові приходиться підпадати під владу цього психологічного закону. Випадково дібравши тих чи инших слів, він часто повинен буває підібрати до їхнього ансамблю форму й зміст тон (т з. настрій) твору. Одною з причин

цього з'явища є те, що кожне слово оточується у безперестанному вжитку просторою атмосферою постійних асоціяцій з різними психічними моментами й цю атмосферу слова нам необхідно брати на увагу. Друга причина є, здається, мімічне значіння слова яко такого.

Спробуймо з'ілюструвати зазначені твердження, деталізувати їх

Приклади далі взято, головним чином, з віршованої поезії української та почасти російської.

Придобніше взяти за тезис мову ідеалістичну. Ця система вислову є умовна, абстрактна, схематична й символістична, з обмеженим лексиконом, з мелодійною музичністю, з нахилом до певної ритуальности, з неможливістю безпосереднього підходу до дійсности, з деякими архаїчними прикметами нахилом до постійности епітетів, одноманітности образів, симетричности в будові з деяким консервативним нахилом до певних формульовок — змістових та ритмічних.

Живучи почасти незалежно від свідомости майстра, бо художня творчість у значній мірі є позасвідомою, система мови сама собою визначає не малу частину й сюжетів і настроїв твору, які змінюються з переходом автора до иншої системи мови. Ідеалістична система вислову знаходиться у звязку з ідеалістичним світоглядом, з містичним світосприйманням і з мітологичним засобом думання художнього) часто цілком незалежно від свідомих переконань автора. (Це є один з парадо сів т з. надбудови, що в даному разі не встигає цілком розвинутись відповідно вимогам часу).

Я розрізняю такі сучасні стилі ідеалістичної мови (спроба класифікації):

А. Мова неорганізована

1. Примітивно ідеалістичний (цитована надсоновщина). Звязок з «ґрунтом» мови ще не є розірваний.

Б. Організована мова

2. Символістичний. Остаточно організована мова Певний звязок з ідеологією. Оптимістичний тон і світлий «ритуал». (Вороний Чупринка).

3. Схематичний. З'являється в наслідку розкладу попереднього. Песимізм у настроях (тоні) у звязку з мовою. «Чорний» ритуал (Я. Савченко).

4. Імпресіоністично-ідеал стичний

Як переходова форма не може остаточно виявитись в рамцях ідеалістичної мови. Він рве їх і сам гине при цьому. (неосимволісти, частина футуристів).

Спільна ознака всіх ідеалістичних стилів нашої доби їх умовність.

Старі форми ідеалізму в мові то є гіперболістичний ідеалізм романтиків і догматичний ідеалізм пізнього середньовіччя (у Данта).

Головні тони в ідеалістичній мові такі: побожний, розпачливий, безнадійний і або задерикуватий, або себезнижуючий (у футуристів). Основна їхня прикмета: настрої захоплюють автора й він їм віддається. Специфічна жіночість ідеалістичної поезії.

Для поета ідеалістичною мовою усталено певного ритуала— він є або жрець (головним чином, Краси, Любови, Батьківщини й Волі), або шут (царственний паяц). Звідціля два ритуали— молитовний і цірковий (в поезії).

Головним чинником розходження в протилежні боки двох систем мови є різниця в принциповому відношенні до дійсности в безпосередньості чи посередньості підходу до неї. Розгляньмо, таким чином, відбивання дійсности в різних галузях її різними стилями обох систем мови.

Ідеалістична система еґоцентрична. Автор все знаходить у собі. «Оця книжка є Бальмонт в Мексиці, а ця — Бальмонт в Індії», — глузував хтось з одного з найтиповіших ідеалістів.

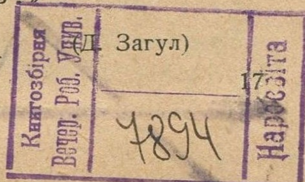
І критик (Еренбург) відповів. «Не глузуйте, а краще дивуйтесь на невтомного мандрівника, що 25 років досліджує свою душу і все знаходить у ній нові й нові країни».

В ідеалістичній мові, що до складу її, переважають визначення психологічні, не самої речі, а того враження, яке вона справила на автора, але ще частіше, ще типовіше просто тих асоціяцій, що виникли з приводу враження від тієї чи иншої речі. В матеріялістичній переважає констатування фактів відношень між ними.

В першій увага автора зосереджується на його власній особі, а на дійсности тільки оскільки вона відбивається в «дзеркалі душі».

«Хіба не сонце — серце моє?
Душа не прозора глибінь?»

(Д. Загул)



У другій на дійсності, яко такій, і на самому авторі, оскільки він є частиною дійсности. Принципово не все в мені, а навпаки: я в усьому (пішло від Уіґмена)

«Я складова частина всього».

(В. Поліщук)

Перша є індивідуалістична, суб'єктивна, що її робить одноманітною.

Друга є об'єктивна чи повинна такою бути.

головна причина різниці є характер мови, а не особа автора.

Певні ознаки ідеалістичної системи мови викликають і своєрідний характер ідеал стичного опису

Одна з найневідхильніших його осібностей то є мітологічна персоніфікація природи.

От окремі вирази:

П. Тичина. Перша збірка. «Соняшні Кларнети»

«хтось гладив ниви»
«десь біжить, дзвенить, сміється»,
«сміялась тополя»
«смутні волошки»,
«Господь іде!» прошепотів полинь»
«чорний ворон замисливсь»,
«випив доброго вина залізний день»,
«навшпиньках підійшов вечір»,
«я ніч стара, нездужаю»
«колосочки «ой радуйся!» шептали»,
«ми — квіти звіробою»
і т и.

О. Олесь. Перша збірка. «З журбою радість обнялась»

«місяць закоханий в ніч чарівну»·
«сонце цілує»
«місяць не дума»,
«квіти не стогнуть»,
«квіти сяють і радіють»;
«стогне ясень»,
«жито привітно стріває»;
«вітер злий сміявся»,
«хмароньки за рученьки взялись»·
солов'ї засміялись заплакали десь»
і т и.

М. Йогансен. «Кроковеє коло»

«хмарам вітер сниться»;
«бадилля кричить»;
«сміється і плаче листя»,
«хуґа кахикає»;
«день припав до хмар і пив, пив»·
«захолола жахом зоря»
і т. и.

Зараз означені приклади є тільки більш менш художніми порівняннями, образами, а колишня людина, за часів утворення пантеїстично - релігійних мітів, і справді вірила в те, що «місяць закоханий в ніч чарівну» Тоді антропоморфізація природи була для людини ще й засобом думання, а не тільки вислову, як тепер. Але цей мітологічний засіб вислову ідеалістична мова засвоїла й широко користується з нього й досі, переховуючи, таким чином, у людському вислові, хоча-б і чисто з зовнішнього боку глибоко-архаїчні ознаки, свойого роду вербальні релікти. Цітовані автори використовували антропоморфізацію природи з метою передавання її згуків, природньої мелодійности (дзвенить, сміється, шепоче або дизгармонійности (кричить, кахикає . . .). Один із харківських «плугатарів» (мова яких взагалі має всі переходові щаблі від примітивно ідеалістичного до імпресіоністично ідеалістичного стилю . .) пристосував цю методу до виявлення рухів, драматизації природи. От початок «Села» «Обгорнули село лани . Підбігли до лісу, жартома з ним перемовляючись та до себе ваблючи Ліс хитав задумано головою і, по - старечому всміхаючись на пустунів, трохи поступався»

(А. Панів)

Беручи своїм завданням інтуїтивно відчути «душу природи», поет здебільшого обмежується тим, що надає природі окремі ознаки власної й сучасної психіки. Рідше він, розуміючи всю нелюдськість тієї душі, одмовляється від поверхового наближення її до душі людини.

З такого відмовлення починає Павло Тичина свої «Соняшні Кларнети» :

«Не Зевс, не Пан, не Голуб Дух,
Лиш Соняшні Кларнети».

Зевс є повна антропоморфізація, Пан переховує тільки зовнішність людини, та й то не цілком (Пан козлоногий), Голуб Дух уже не людина три щабля й поет одмовився від усіх

трьох. Тільки ритмічність, гармонійність є єдиною спільною рисою між людиною та космосом.

«У танці я, ритмичний рух,
В безсмертнім всі планети»

Стара поезія й народня пісня обережніше поводяться з антропоморфізацією природи. У Щоголіва й Чернявського (реалістів) немає такого засмічення рисочками людської психіки малюнків природи. В збірці першого „Ворскло“ мені спало на очі тільки одне таке місце:

„вітер з травами говорить“

Де кому з поетів реалістів щастило иноді дати персоніфікацію якогось з'явища природи, не переходячи до стилізації мітологічного засобу думання. Допомагала іронія, глум.

. . . „кругла, полна,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.“

(Пушкин)

Аналогічний зразок у В. Сосюри.

„А з гори задивився молодик
І така в його пика нахабна“

Здається, славнозвісний паралелізм між явищами природи та людськими настроями в народній поезії є трохи сучасніший від безпосереднього звязування їх.

Так пише иноді Тичина:

„Десь надходила весна. Я сказав їй ти весна!
Наливалися жита. Я сказав їй золота!“

Такий паралелізм трапляється й у неокласиків, які, ідучи за своїми класичними зразками, культивують, хоч і модернізовану отже конкретну матеріялістичну мову

Інтересно, що в той час, коли Тичина для зовнішніх явищ добірає внутрішні псіхологічні епітети

„Думами, думами,
Наче море кораблями,
Переповнилась блакить“, —

Рильський, навпаки, для психічних явищ набірає епітети зовнішні:

„Не думи, а хмарки шовково-білі“

Перший засіб абстрагує конкретне з'явище, а другий конкретизує абстрактну думку.

У міських людей—панфутуристів — у той-же засіб антропоморфується місто. При цьому додержується правила зміни знаків, естетика навідворіт

Ось міське небо:

„Придуркувато підморгує
Облізлий місяць“

(Ю. Шпол)

Характерним є, що ідеалістична антропоморфізація надає природі тільки окремі людські ознаки, не оживляючи її до кінця. Реаліст на цьому не спиняється в тих рідких випадках, коли вживає таку фігуру.

Він не порівнює·

„Природа мати. Будь же - сином,
А не естетом“

(М. Рильський)

В. Поліщук, розмовляючи з ромашкою, питається в неї, чи хоче вона до нього на груди,—і квітка цілком резонно відповідає поетові:

„Я до сонця хочу, а до тебе — ні!“

Старий мітологічний засіб думання, а не тільки вислову теж цілком оживляв природу, бо був по суті матеріялістичний.

І зараз, надходячи випадково до такої мітологічної теми, поет з почуттям матеріяльної речи, з матеріялістичною мовою не спиняється на метафорі. Дивіться багатозначне в цьому відношенні „Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским“, де сонце, запрошене необережним поетом, не досить увічливо:

„Чем так без дела заходить
Ко мне на чай зашло би“, —

наприкінці й справді

„Ввалилось, дух переводя,
Заговорило басом“

Здається, що утворення сонечного міту можна зрозуміти краще тут, аніж у ідеалістів.

Примушуючи своїх майстрів до мітологичного засобу думання, замісць якого виникає мітологічний засіб вислову, ідеалістична мова постійно є перейнята якою будь ритуальністю.

У одного поета

„Слава на небі Сонцю,
А на землі Ми“.

„Аз єсмь робітник!“ і „Ще раз Месію нам зустріти“ Якова Савченка відрізняються тільки фарбою, а не формою. „Лефом“ сконстатовано багато прикладів мітологічности й ритуальности в творах „Кузницы“

„Мы несметные, грозные легионы труда“

(Кириллов)

„Не мы ли были в Иудее
Когда любви учил Христос“.

(Герасимов)

є найкращими зразками.

Революційна творчість В. Брюсова доводить також (дивись поетику Якубського), яким важким тягарем лягає на позасвідомість ідеалістична мова.

Молитовність імпресіоністичного ідеалізму перейнято пантеїзмом

„І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не гнів —
Лиш Соняшні Кларнети“

У Тичини — згуковий пантеїзм космічної музики.

„Псалом залізу“, „Марія“ одні з найкращих зразків української, та й не тільки української, поезії—своєю атеїстичною молитовністю ілюструють те ж саме твердження.

Ритуал патріотичний у Олеся, теїстичний у Філянського, Сатана у Шкурупія, „Я“ у Семенка, св. Варвара у першого, св. Тереза у другого (на католицький зразок укохані святі), Месія (страшний й чорний), чи Христос, чи Антихрист у Як. Савченка, Мадонна й мара у Загула і, взагалі, „бог мертвих мертвий“ (у М. Доленга),—ото є мертво - золоті святині ідеалістів. Навпаки, ця настирлива ритуальність зникає навіть у неокласиків, залишаючи иноді порожні форми

„Чернець без божества жрець без молитов“.

(М. Рильський „Висока келія“)

Антропоморфічність і ритуальність ідеалістичної мови мистцям її вдавалося иноді використовувати з дуже художніми наслідками.

От приклади таких описів у Павла Тичини!

„Мов свічі погаслі в клубках фіміаму,
В туман загорнувшись, далекі тополі"

друге

„Та пень обгорілий, мов піп на могилі,
„Безсмертний, помилуй!" кричить мовчазливо.

В наведених прикладах дуже яскравим є естетичний вплив догматичного ідеалізму церковности на сучасний імпресіоністичний ідеалізм.

З таких елементів складається ідеалістичний — умовний, або стилізований або схематизований малюнок. От останній зразок етнографічно-космічної стилізації, цеб то в цілком своєрідному сполученні, але все тих-же обов'язкових елементів:

«Городами, селами
хтось утикав землю
ніби паску шишками
на Великдень.

Земля бавиться між зорями,
грає гомоном, як барвами
веселка,
або водами великими
весна»

(Т. Осьмачка)

Звичайний наслідок ідеалістичного малювання — то є пейзаж формула, абстрактний малюнок. Де діється? А там, де

«Річки ясні жемчужились,
Шуміли і плили,
Лани зливались з луками,
Пахтіли і цвіли»

(О. Олесь)

Здебільшого такі малюнки мають ідилічний характер, досить часто зводячись на формулу:

«Ты знаешь край, где все обильем дышет,
Где реки льются чище серебра?»

Або·

«Мій рідний край такий веселий,
Мій рідний край такий сумний».

(Т. Чупринка)

Иноді цей пейзаж робиться вже дуже солодким:

«Гречки запашні біліли,
Затихали мідяні дзвони...
В тихий вечір прощався я з полем».

(А. Панів)

І тоді читаючи не знаєш, чи то земля, чи загублений рай якийсь... К. Бальмонт, принаймні, так одверто й глибоко пише:

«Мне грезилась волшебная страна,
Которая была когда-то раем
Она нам всем была дана,
Мы все ее хотя отчасти знаем.
Но та страна — проклятью
предана!»

Принципово инакше малює природу народня пісня:

«Там на горі, на красі,
Красіє кукіль у вівсі.
Чом ви, парубки, не йдете
Куколю з вівса не рвете?»

Як бачите, це не загублений рай, а земля, не просто «десь», а там на горі (відомій слухачеві — красі —) іменно кукіль красіє у вівсі, і сказано про його через те, щоби парубки рвали дівчатам на коси, це роля його в життєвому процесі. А що малюнок є теж символістичний, бо під тим куколем треба розуміти самих дівчат, так то вже природня, фрейдівська символіка, з якою нічого не поробиш.

Таких принципів тримались і старі й нові реалісти.

От у Рильського —

«Кропивка на ставу цвіте і пахне,
Мігдалі й мед розточуючи звільна».

Сказано, що, де й як, і з'ясовано, чому він це бачить: — «за поплавцем слідкують очі пильно».

Встає живий конкретний малюнок, бо дано всі 4 його життєві координати. Так, трохи холодніше, малює й Сосюра природу:

«І мнягко сніг рипить... Іду трівожним кроком.
Така знайома путь з дитинства ще мені.
Тут рвали в-осени ми гльод червоноокий,
Тут рвав я квітки чар кохання в-осени».

За час ходи є змога згадати про це все. Цікаво зауважити, що традиційний ідеалістичний вираз «чар кохання» на тлі конкретного опису сам набирає такої річевої свіжости.

В ідеалістичних описах є певний нахил до постійности епітетів, до тавтологічности їх і взагалі до утворення канону деякої примітивізації.

От приклад у Олеся

«На гори високі, на срібло снігів,
На саму далеку вершину,
З якої раніше крилатих орлів
Вітаючи ранок я стріну».

Високі гори й крилаті орли — певна тавтологія.

Иноді це стилізація сокіл вільний, дуб зелений, вітер буйний, бог великий. Але иноді це є ритуал святі заповіти, труни сумні, пісні жалібні, Україна прекрасна.

І на вищій ступені розвитку мови можна зустріти зразки тогож канону, хоча-б у значно художнішій формі

«На стрімчастих скелях,
Де орли та хмари,
Над могутнім морем,
В осяйній блакиті».

Здається, але тут потрібна була б статистика, що одною з причин постійности й тавтологічности епітетів є збіднений лексикон ідеалістичної мови. Загальних виразів не так вже й багато на світі.

Через це й у Тичини доля — жорстока, тополя струнка, волошки — смутні, а тони сліпучі як і в Олеся, за винятком тонів властивих тільки Тичині. Повторюю таких осібностей вимагає сама система мови — і це не погано й не гарно само по собі. Але закон один і великим і малим. І в російській ідеалістичній поезії панує та-ж сама постійність епітетів.

«Когда между тучек туманных
Полночной порой загорится луна,
Душа непонятной тревоги полна,
Исполнена дум несказанных».

(К. Бальмонт)

Такий постійний реквізит не є потрібний для майстрів матеріялістичної мови з ширшим лексиконом і більшим простором сюжетів. Вони не примушені замикатися у сферу самої ідеології, не звязані постійним ритуалом, і згаданий „канон" у них зникає так само і в малих і в великих. В умовах української літературної дійсности це поширює мальовничий бік їхньої творчости, звужуючи музичний од Філіповича до Рильського, од Григорука до В. Поліщука.

Ось одна тема, досить рідка взагалі (Беатріче в пеклі) в абстрактній і конкретній репрезентації у Тичини:

«А справжня муза неомузена
Там, десь на фронті, в ніч суху
Лежить запльована, залузана
На українському шляху .»;

у Рильського

«У тебе під вікнами був я.
На брудній облізлій стіні
Якісь непристойні рисунки,
Для когось дотепні й смішні».

Та-ж „неомузена" муза

«І грались замурзані діти,
Між ними впізнав я твоє».

От прикметники в описах М. Рильського «граби прозоро жовті», «тихих птиць чужоземної зграї», «блакитний сніг (по весні)» «поцілунок крізь вуаль чудний, нескінчений і ніжний», «клаптик пісні з поля залетів», «білі цуцики й їхні мордочки смішні», «тихий стук посуди», «із кузні синій дим» . всі такі конкретні, модернізовано матеріялістичні, річеві.

Добір епітетів у В. Поліщука з негуванням естетики, з огидою до красивости, з обов'язковою фізіологічністю, иноді з нахилом до селянської гастрономії

«Сонце, як корж, поринало в темний
гречаний мед небосхилу;
Спів ллється, як тонка нитка меду»,

є так само принципово матеріялістичним.

Зникають складні метафори. Спрощується музичність.

Ідеалістична мова висунула на перше місце згуковий ритм у поезії, а далі й у прозі. Ідеалістичні твори були в той же час мелодійно-музичними. Мелодійність з'являлась ще у романтиків, а у їхніх спадкоємців розвинулась. В Росії еволюціонізувала від Надсона до Бальмонта. У молодих символістів з'явився нахил до згукового пуризму Сологуб, Блок. У нас мелодійність визначилась од Вороного до Тичини перша книжка з його прихильниками, а спрощена мелодія знайшла прихильників серед наших схематистів — Савченко, Загул — і розвинена Тичиною в II й книжці (Плуг).

Матеріялістична мова відкидає ускладнену мелодійність („Чайковщину"), переходячи то до дисонансів, до музики шумів —

«І моя незграбна муза
Викрешує кам'яні співи»,

(І. Кулик)

то до класичної бахівської суворости.

З погляду своєї мальовничости й музичности поезія старих реалістів (Щоголів, Чернявський) робиться зараз більше зрозумілою. Так само, як природа, Місто в ідеалістичній мові є місто взагалі, і з великої літери. Часто воно перекладене з російського Города, який є, в свою чергу, відбитком французького Paris

«Хай лякає Міста жах.
І в Міста гімн страшний свої
прокльони».

(Петро Стах)

«Обриси Міста яснiють з пітьми».

(Мамонтів)

Поет тікає з «брудного міста в нечувану красу»—й не може втекти. І навіть окреме місто Київ робиться абстракцією, символом — найвище досягнення

«Стоїть сторостерзаний Київ,
І двіста розіп'ятий я»

Тисячу раз цітований уривок, де Київ робиться символом України, «я» символом символістичного Київу.

І в пролетарській поезії так само забстраговано місто:

«Конуси. Квадрати. Призми.
Б'є. Гуде. Місто».

Тільки стиль абстрагації трохи инший. В свій час у «Кузниці» місто абстрагувалось ритуально.

Класичні приклади червоної ідеалізації у В. Еллана

«Промерзло згадує Париж
Про дні кривавого терору
І гільотини гострий ніж
В тумані близько скоро, скоро
О, нестерпимо гострий зір!
О, меч Мадони комунара!».

І в Чумака:

«Ми гімни тобі заплели,
червоний тероре!»

А з-за другого боку барикад білими вустами символіста хтось відповідає (одна система кулеметів по обох боках барикади).

«З усіх країн сніги і вітер
На прокляті міста!
(Ще раз Месію нам зустріти)».

так набираються сталі символи ідеалістичного міста. Місто. Вулиця. Революція. Завод. Терор. Машина. Колектив. І тільки в одного Гастєва означені елементи були з'єднані в певну конструктивну єдність. З усіх представників червоного символізму тільки він і дійшов до ідеї дати ідеалістичне місто, не як хаос ворожий чи радісний, в певному творчому процесі хай по-за рямцями дійсности.

От символіка вулиці у панфутуриста Шкурупія Гео. (Барабан. Перша п'єска):

«капелюхи на тумбах»
2) «я, мов дикун»

трохи далі

«я ескимос з Африки»
3) «кінського гною рози»
4 «вітрин блискучі ікони, в храмі (вулиці) ікони вітрин будинків»
5) «ладаном курить автомобіль»;
6) «сонце — товариш бог, зів'ялий місяць, цей блідий Христос»

7) взагалі
«вулиця є храм, храм дикунів і трампів»,
8) традиційна
«флейта з старого світу хребта кісток»
«морди лисих коняк (у критиків)»

Для любови

очі, перса, серце барабан печалі

і поет барабанщик (ще з Гайне) і т. и. до кінця книжки.

Ясно, що враження міста переходить крізь сито потрійної традиції у поета й кожна з них кладе своє тавро на творі. Це доводять

1) вирази догматичного церковного ідеалізму храм, ікони, ладан, Христос, Богородиця etc,

2) вирази традиційного «футуризму», як його розуміє автор, флейта з кісток, дикуни, трампи та африканські ескимоси, «морди» критиків і т и. невинні вибрики в стилі ціркової естетики навідворіт·

3) вирази модерністичні з відтінком традиційної естетичности: рози, перстень сонця, зів'ялий місяць, червона троянда, краса руїн і т. и. . . . .

Головна різниця між цим київським стилем і молитовним естетизмом, на протязі лінії Вороний Тичина, полягає в зміні при молитовності ознаки + на

Поет із жерця робиться скоморохом. По суті ж це є той-же, що і в Тичини, імпресіоністичний ідеалізм з властивими останньому пориваннями до голої дійсности, досить платонічними в рямцях ідеалістичної мови. У Гео Шкурупія іноді навіть і через це потрійне сито переходять матеріялістичні штрихи, хоч і губляться зараз-же на загальному умовному тлі.

А от та ж сама київська вулиця в матеріялістичному вислові у В. Поліщука,— правда, трохи не в ті часи, раніше.

(Сучасне місто. Книга повстань, 48)

1) «місто залузане»,
2) «сухоребрий кінь в конвульсіях підтікши кров'яною сечею»
3) «на міській башті золотий архангел з мечем (не символ, а справді такого намальовано)»,
4 «хлопчина з яткою пиріжками) тікає од міліцейського»
5) «кишеня порожня, як шлунок»;

6) «столовка з написом У С. Р Р., що носить назву «Жизнь»

7) «пшоняна каша,

8) «яшний хліб, що дивиться жовтими ікластими гостряками, як зубами»

9) «місто взагалі безглузде й брехливе» — і т и.

Всі цітовані вирази конкретні, всі вони утворені безпосередніми враженнями од вулиці й немає в них теоретичної книжкової умовности.

Гарно це чи погано не в тому справа. На мене особисто зробив деяке враження саме вірш Шкурупія своєю безглуздою кольоровістю. Нам треба тільки зазначити певну принципову різницю в обох описах: різницю між ідеалістичною й матеріялістичною мовою опису У В. Поліщука поет уже не «дикун» і не жрець, не поет навіть, а просто людина в боротьбі за існування, «в кривулі людських тіл» І замісць «ватаги» російських «пацанів» та чомусь ще американських «трампів» окреслено

«Поруч іде підліток —
обличчя вже з бандитськими рисами»

Він уже не молиться, приплюснувши носа до шкла ікони вітрини ковбасі-богородиці (у Шкурупія), а рішуче плює на дзеркальну вітрину, де печення й різні смашні наїдки (Контрасти в. с. 21).

Різниця цілком принципова.

Так само, як Шкурупій, малюють місто Семенко, Шпол, у нас Корж. Так само окремі матеріялістичні рисочки иноді дуже дотепні тонуть у них в загальних, умовних, традиційних і ритуальних виразах. Наука звати речі своїми іменами потрібує вивчання!

Ось теж місто

„Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу
Музика у саду і потяг в 7 годин“ —

і „романтичний“ Сосюра повертає нас одразу до дійсности.

І Кулик

„Мої вечори на фабриці сірниковій,
Моє кохання білявій робітниці Шурі“

Або иншим тоном — героїня·

„Коса обтята світить салом,
І шорсткий комір шию тре“

і обставини

„Сьогодні мітинг в автороті,
А завтра лекція в Іно
(Григорук)

У В. Поліщука

„Коли загуде трьома голосами
Мідний біль зарізаного паровоза на вокзалі“

Відношення до міста принципово инше — безпосереднє перейняття дійсности її ж мовою.

І у неокласиків иноді так ясно виринає дрібнобуржуазне місто.

«Душі людей і камінь.
Важко моїм очам.
Бачу блакитні плями:
Неба дешевий крам».
(Філіпович)

Окремі бризки безпосереднього спостереження в загалом ідеалістичному творі затягаються в загальне тло.

У Хвильового

«На Сумській запаштетився гул»

І Сумська все инше в «переносному» змісті.

От є символістичний завод

«Стоїть завод, не п'е, не їсть,
Аж цвіллю взявся знизу»
(П. Тичина)

І навіть у тих, хто того завода знає краще, ніж треба, все одно — промайне якимсь побутом на ідеалістичному тлі.

«Посьолок на горі, а там завод сизий.
На серці пелюстки
так тепло тепло мак
Вже одцвірінькав птах свої
жагучі меси...»
(М. Хвильовий)

і зникає серед пелюстків, маків, мес, сумнівів, франк масонів, промінів та инших умовностей.

Але Хвильовий зумів відчути весь своєрідний смак тих бризок життя й знайшов змогу їх культивувати по-за межами поезії віршованої, перейшовши там до конкретної мови.

Матеріялістична мова в літературних «творах» організується в певні стилі. Я розрізняю.

А. Мова в процесі організації.

Стилі мови: Безпосередньо - називний.
Емоціонально - реалістичний (сантименталізм).
Описовий реальний.

Б. Організована мова.

Графічний реалізм (Чехов, Коцюбинський).
Інтуїтивний реалізм (сучасна неореалістична проза).

Сюди близький є примітивніший по формі догматично-реалістичний стиль неокласиків.

Це є стилі мови — літературної, які можуть не бути цілком тотожніми з відповідними літературними стилями — самих творів.

Ось зразок ще примітивної форми матеріялістичного вислову, — безпосередньо називного стилю.

Не окреслюючи певної лінії добором слів, поет просто констатує:

«Чередник погнав скотину
Попід гори на долину.
З димарів димок завився,
Мир увесь заворушився».

(Я. Щоголів)

По - російському так написано — ну, хоча відому «Сказку про конька - горбунка». Прикмета лексична й відміна од графічного реалізму — загальне значіння іменників і деяка постійність визначень, часто тавтологічних:

«Теплим ранком сонце встало.
А вона на пишнім ліжку».

У Щоголіва стріваються й складніші засоби опису в тому-ж називному дусі. От чудовий імпресіоністичний натяк в «народньому» стилі:

«Черевички, черевички!
Ви стопталися в темні нічки.
Та і все стопталось з вами,
Черевички з підківками».

Або:

«У блакитному безмір'ї
Сонце плине і палає».

Загально конкретні іменники: мир увесь, сонце, ранок, гора, долина, скотина й т. и.

Навожу для порівняння зразок відповідного примітивно-ідеалістичного стилю

«Нема в світі милішого нам,
Як та воля, те любе кохання,
Життя вільне та вільне обрання.
За кохання життя я оддам,
А за волю віддам і кохання»!

(П. Грабовський)

Не спиняючись на емоціонально реалістичному вислові, в якому автор обов'язково повинен висловити якесь почуття своє з приводу того, що малює, та на натуралістичному і традиційно реалістичному бо вони властиві більше прозі,—розглянемо далі графічний реалізм.

Приклади є й у майстрів абстрагованої мови в гуморесках стилізаціях (поетичних; стилізації прозові, навпаки, ідеалізують мову).

Ось приклад із Тичини

«Елади карта. Коцюбинський.
На етажерці лебідь.
Ото і вся моя кімната.
Заходьте коли небудь»

Іронічний підхід до дійсности, психологічно міняючи світосприймання, відбивається відразу-ж читкими графічними малюнками. Порівняти хоча-б всю збірку «Перезва» з иншими творами О. Олеся. «Святий метроном» у Семенка. Портрети Андрея Бєлого

«Уж год шатается со мной
Повсюду марбургский философ.
«Жизнь» шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок,—
«Метафизическая связь
Трансцендентальних предпосылок».

(Коген).

Стиль найкращих з таких силуеток своєю лаконічністю нагадує японську імпресіоністичну графіку. Загальна психологічна риса — спостереження. Звичайний метод перерахування, якими накреслюється лінія різких абрисів. Иноді на неї кидаються кольорові плями — насичені

«До болю синя височінь.
Зелені плями. Обрій».

Музичний акомпанімент ритму—спрощений у звязку зі спрощенням синтакси. В прозі приклади такого стилю можна знайти у Коцюбинського (в пізніших творах), Чехова і взагалі новелістів.

В російській поезії почасти в Анні Ахматової, але декому з київської групи (російських) поетів вдалося розробити за часів революції графічно-реальний підхід до дійсности й передавати з фотографічною ілюзорністю, як

«Наркомвоен отрывисто чеканит
Главе правительства сухой запрос,
И у широкого окна очками
Поблескивает строгий Наркомпрос».

(В. Стенич)

Графічний реалізм знає тільки один час — сучасний і надає всім відбиткам такої сучасности Йому закидають поверховність, але його окреслення поверхні відкриває часто й несподівані глибини.

Майстром цього стилю обіцяв зробитись Григорук. Близький підхід, але в порівнянні з попереднім ускладнений, дав І. Кулик.

Одна з відмін сучасного неореалізму, що для нього за найхарактернішу рису ми зазначили інтуїтивне перейняття дійсністю, є мальовничий реалізм. Мальовничий реалізм можна розглядати, як дальшу ступінь розвитку графічного, хоч він і збудувався незалежно від нього.

В українській поезії сюди належить уся творчість Сосюри. Близькі сюди неокласики. Осібністю цього стилю є двохмірність усіх описів, відсутність 3-го виміру, рел'єфу,—того, що звалось плоттю. Відповідно добираються двохмірні зорові визначення. В російській поезії такою є мальовничість імажінізму, зокрема Єсенін, але таким був і ego футуризм. У всесвітній — геніяльні зразки двохмірної мальовничности дав Верхарен. Лексикон мальовничого реалізму складається з конкретних термінів, але вже ширших по значінню. Він не передає індивідуального неповторного значіння речи в сучасний мент Його часова проекція. спомин про недавнє минуле.

Ритм його складніший, але часто йде правильними широкими хвилями (6-тистоповий ямб Сосюри). Психологія мальовничого реалізму — відбивання того, в чому бере участь сам

автор... Але це ще пасивне захоплення стихійним життєвим процесом

«Сквозь сонмы веков нас влечет
Спеша, задыхаясь безвестная сила—
Вперед!»

(Верхарен. Пер. Брюсова)

Инші реалістичні відміни в свойому користуванню матеріялістичною мовою перейняті завданням передати глиб у своїй інтерпретації дійсности.

Такі спроби робив футуризм, давши наприкінці в Росії закінчений стиль жанра у Пастернака і пейзажа у Пєтнікова. На Україні найцікавіші спроби передання трьохмірности дав В. Поліщук. У всесвітній літературі таким є, здається, завдання німецької поезії Психологія цього напрямку — заглиблення в зовнішність, або в зріст самого слова (Пєтніков, окремі зразки, загалом ідеалістичний Йогансен), або в малюнок, переданий словом. Лексикон відповідно цьому набірає фізіологічности в епітетах, з якою з'єднуються часто абстрактні визначення.

Ритм різноманітний, не мелодійний, широко користується дисонансами.

Фізіологічний словник Поліщука, у звязку з деякою риторічністю й дисонантною музичністю, всім спадав в очі, але ці ознаки в тій чи иншій мірі властиві для всього стилю. От як, наприклад, описує Маяковський початок бою:

«напряженный,
как совокупление,
не дыша остановился миг».

У акмеїстів иноді ця фізіологічність дає змогу несподіваного освіження історичних мотивів, на яких спеціялізувались класики з 2-мірною мальовничістю.

Ось приклад із О. Мандельштама

«И холодком повеяло высоким
От выпукло девического лба,
Чтобы открылись правнукам далеким
Архипелага нежные гроба».

Психологічна риса вжиття, «вживання» — одна з найхарактерніших для трьохмірного виявлення дійсности.

Але й трьохмірна скульптурна, архітектурна й фізіологічна мальовничість є по суті пасивною. Вона дає сприймання, «восприятие» зовнішности й часто т з. жіноче чи природнє

«Живу я так, як пахне фіялка:
Просто, без мудрого лукавства»

Це ще не все. Дальшим завданням було-б передання дійсности, як активного процесу, як дії, а не тільки, як становища чи стихійної течії. Останні російські спроби пішли таким шляхом

Блискучі наслідки дав учень Гумільова Тіхонов в своїх баладах романтична форма, що виникла негадано на поверхню.

Загальна риса, що визначилась було в останніх реалістичних етюдах [1]) Тіхонова, Казіна, Одоєвцевої драматичність Оснівний підхід до дійсности є діяльність організована. Згідно з цим мужність психіки:

«Гвозди бы делать из этих людей,
Крепче бы не было в свете гвоздей»

Форма відповідно й точно організована тут останні завдання матеріялістичного вислову наближаються до останніх висновків ідеалістичної мови, до конструктивних тенденцій .

На протязі всієї історії літератури дві системи мови постійно змагаються за свою диктатуру й змінюють одна одну діялектично, засвоюючи технічні придбання попередньої для свого матеріялу. Так, до символізму був такий же ідеалістичний романтизм, у багатьох ознаках споріднений з першим, а між ними промайнула доба матеріялістичного натуралізму В наші часи символізм був змінений низкою «напрямків» в яких спільною рисою був т з. неореалізм і які визначили перехід знов до матеріялистичної мови [2]).

---

[1]) А також дивіться останні поеми Г Шкурупія, М. Терещенка в „Жовтневому Збірнику“ панфутуристів (1923 р.)

[2]) Дві системи мови можуть змагатися, змінюючись одна одною, і в загальній історії літератури і в окремих діячів її (останнє особливо в переходові періоди розвитку літературної мови), але закони цієї зміни є цілком окремою темою, у звязку з якою виникло б питання про переходи між двома системами й про можливість їхньої синтези.

М. Д.

Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі

З «шостого року революційних бурь (1921-го), коли громи вже одлунали мірний дощ пішов» починається поволі демобілізація не тільки військових частин, але й людської психіки.

Суворо-ніжне, фронтове мистецтво лірика, з її захопленістю ментом і словом одходить на другий план.. самоліквідується. Цього факту сконстатовано, бо він занадто спадав на очі не тільки на Україні. Компетентними критиками було проголошено загибель поезії, яко такої. Досить послатися на післямову відомого песиміста В. Рожіцина в зб. «Октябрь» (Харк. 1921) та на «Поезию, как анахронизм» О. Лейтеса. .

Загибель поезії було вже не раз анонсовано в історії літератури, що не завважало їй (поезії) існувати, навіть кокетуючи иноді [1]) своєю анахронічністю не загине ритмований рядок і зараз, хоч може й буде примушений стати на нові рейки. Криза у віршоробстві, як і в кожному иншому.. вирібництві, пояснюється перепродукцією. На мій погляд, ця криза підлягає щонайуважнішому розглядові наукової критики (майбутньої, на жаль), бо вона з класичною ясністю виявляє функціональну залежність одного від одного трьох головних факторів: соціяльно-економічної ситуації, людської психіки (її реакції на швидкі зміни першого фактору і форми художніх творів. Скінчився цілий замкнений в собі художній цикл червоно-ідеалістичного мистецтва доби військового комунізму, сучасне мистецтво, вже ясно, — буде мистецтвом непи.

---

[1]) „Не минуй страниц пустынных,
где пестрят одни куплеты,
где цари веков старинных
приютилися поэты“.

І як для першого циклу є характерним як раз те, що характеризувало першу добу революції мент, запал, поетичність,—так для другого властиві є протилежні ознаки · час, заспокоєність і прозовість, специфічна прозовість ощадного будівництва, полярно протилежна великим стратам і витратам революційного вибуху.

Сучасні поети, ідеологічно з'єднані з пролетаріятом, уміють не тільки поетично відчувати, але й по марксівському обмірковувати причини зазначених змін.

Зміни ці були для них іспитом і трохи що не загибеллю найкращих надій. Цікаво й своєрідно відбилася негативна ідеалізація непи в уяві поетів марксистів. Втонули в минулому — «секунди, дні і роки, а з ними і віки».

«Тільки сняться вокзали, ешелони Контр революція (тричі і з трьома кличниками). Ходжу по місту з одрізаною головою. Неп».

«Моя душа — базар в часи військового комунізму!» — розпачливо скрикнув непевних дум Володька в галіфе. А «на Сумській запаштетився гул, на Московській — регіт, край міста — стогін!» Повернулась — проза.

Перше враження було — розгубленість. «Я, колишній регент, стою без дороги». Але автор цитати, Микола Хвильовий, висловився так іменно під першим враженням і треба зробити до його слів не зовсім малу фактичну виправку. «Регентом» він зробився як раз по непі і завдяки непі. До непи з нього був інтересний лабораторний поет, занадто суб'єктивний за-для того, щоби відограти організуючу ролю регента. Але в поета вистачило поетичности зробитися прозаїком.

В одному місці «Синіх Етюдів» він дає свою нову програму, з непримушено-вишуканою грацийністю звертаючись до «любих читачів»: Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити — то є творити .. І читач — творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній»... Цей третій розділ (наведено трохи що не все) дуже вже імпресіоністичної новели «Редактор Карк» є, до певної міри, ключом од усієї творчости нашого автора, бо в решті решт, хоч воно і є «прийом», як любить зазначати читачеві Хвильовий, а все-ж сказано цілком серйозно.

Про «Сині Етюди» є аж три статті[1]) і низка рецензій.

[1]) „Шляхи Мистецтва" ч. 5 1923 р. „Червоний шлях", ч. 1. 1923 р.

Є навіть — не зовсім зрозуміла — відповідь на питання — чому ті етюди сині. Двох зі своїх критиків автор «Синіх Етюдів» мимохіть «спровокував» на властиву йому імпресіоністичність і... безсюжетність.

Проф. О. Білецьким і Якубським сконстатовано паралелізм та почасти впливи на письменника з боку серапіоновсько-пільняковського інтуїтивного реалізму. Якубський знаходить навіть соціологічне пояснення цій літературній покревності. Питання про таку спорідненість чи залежність у Хвильового є цікавим з погляду виявлення кваліфікації письменника у всесоюзному маштабі, бо у всеукраїнському він є, безумовно, — новатором. Навіть трохи більше: Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози. Між ним і Винниченком є перерва — прірва, тоді як у серапіоновців був предтечою Ремізов і вони мають патрона — Гофмана. Специфічно-українського селянського етнографізму немає у Хвильового, хоч того добра досить і в хронологічних попередників автора і в його наступників плугатарів, що тепер «українізують» поволі «імпресіоністичну манеру» першого.

О. Білецький каже, що мистецький спокій, якого вимагає та манера, не до характеру нашого художника. Але український імпресіонізм є трохи що не расова риса й так легко обминути її не можна.

На відміну від європейського він якийсь непосидячий. Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі. Більшого від наших імпресій гріх чекати.

«Од пальта одірвався ґудзик» — сказав колись М. Семенко. — «Ха!-ха.. це знаменито! Щирість є талант і дуже рідкий» відповив на це В. Коряк.

Щось від такої щирости є й у Хвильового. Він чудово відчуває інтимність, блискуче знає сучасно-міщанський interieur. Харківський побут у його передано з документальною об'єктивністю, хоч і суто-об'єктивним стилем. Тем Хвильовий шукає, бо все життя є для поета темою, а наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії. Ряд стилістичних ознак, що властивими є творцеві ритмованих рядків, надають своєрідно-капрізної ароми етюдам і стилістично відокремлюють їх автора від російських прозаїків. Нагадаю хоча-б незабуте, мабуть, читачем «глухе слово — Гапка». Крім того, автор є людина иншої класи

etc., що і відбивається на творах . тільки трохи не тим, чого ми років зо три тому чекали від тоді ще майбутнього українського пролетарського письменника. Треба зазначити ще одну подробицю — тон твору В сучасній психології[1]) з'явилось недавно твердження, що для снів людини, з усією багатогранністю їхньою, головна причина характеру й змісту всіх візій полягає в емоціяльному тоні, який завжди є непомітно присутній у людини навіть у глибочіні снів її Так само в глибові художніх візій у Хвильового, виявляючись чи зникаючи, мерехтить постійний емоціяльний тон синіх, похмуро бадьорих настроїв, визначаючи собою характер і зміст всіх образів поета, що їх утворено ним з «об'єктивного» матеріялу спостережень. Емоціяльний тон чи — не зовсім точно—настр й автора є, в якості одного з найвражливіших факторів психіки, певним сейсмографом для зворушень соціяльного ґрунту тільки завдяки зайвій зворушливости того псіхичного механізму треба бути обережним, щоби віз на брукові не здався б нам японським землетрусом. Сейсмограф зазначить і те й инше з деякою різницею в подробицях запису.

Під певним впливом Хвильового виховувалась молодша генерація, яка вже має $1^1/_2$ роки стажу . плугатарі. Через те, що вони повипускали останніх місяців книжечки оповідань, з їх трохи вже можна й розрізняти одного від одного і протиставляти всіх разом їхнім попередникам.

В той час, як Хвильовий бере матеріял для своїх спостережень з міського побуту, з життя, головним чином, інтелігенсько міщанського, ілюструючи низкою незабутніх типів процес класової диференціяції серед дрібної буржуазії, розклад і пролетарізацію міщанства,— плугатарі продовжують етнографічно селянську традицію української прози. Ця традиція для автора «Синіх Етюдів» уже не своя, хоч він і є учнем російських фольклористів етногрфів, теж селописців, до певної міри. На селі герой Хвильового з'являється, як чужа мійська людина. Комуніст Мишко гостює в Комарівці. Учительки з дитячим будинком на дачі. А над усім по всьому обиватель, таємна консервативна сила історії, до фізіологічности оголена автором. Найулюбленіша тема специфічно плугатарська — це селянин у місті, парубок, що кидає села та їде до Харкова, — урбанізація села. А ще частіше просто «ставок і верби» На те воно й спілка селянських письменників — «Плуг». Так само і над

1) Напр., Степанов. Психология сновидений. Берлин. „Всеоб. библ." 1923 год.

усім не індивідуалізований обитатель, а селянський майже зоологічний колектив — «громада» Протилежність, таким чином, діяметральна.

Характерна є різниця у відбиванню чисто фізіологічних мотивів. У плугатарів сексуальність, наприклад, відбивається просто, в безпосередньо традиційних виразах. хлопець тулиться, пестить могутнє тіло (між иншим т і л о вже мійський вираз), цілує і мліє. Що при цьому він відчуває, не видно, бо до цієї справи інтелектуальности, розуму немає діла Чад, незрозумілість, ніжність. Співає кров. «Слова — полова — але кров ніколи не бреше» — каже І. Сенченко. В місті як раз бреше к р о в і за для тієї брехні знаходять міські письменники безощадно фізіологічні вирази бо міська еротика засмічена інтелекутальністю, розпусною соромливістю й соромливою розпустою. Цій еротиці бракує селянської безпосередньої фізіологічности. Вона хвора, вона розкладається згідно всім засадам соціяльної патології Кінець «К і м н а т и ч. 2» є класичним зразком з цього погляду. Специфічна психоаналіза й огида є незмінні супутники міської псевдо ярости, серед певних соціяльних верстов, безумовно. . Згідно з правдивою сексуальністю в творах плугатарів вислов її буває ідеалістичнішим, як тут, бо немає змоги психоаналізи в відповідні менти. Але ясно, що проблема «пролетарської еротики» (було й такої проблеми не так давно поставлено до розвязання ..) не може обмежитись селянською інстинктивністю й потрібує якогось певного синтезу між селянською фізіологічністю та міською інтелектуальністю в рямцях певної соціологічної плановости. Шкода тільки, що цю тему не тільки ще не скористовано літературою, але й життям не виконано. В усякому разі — чергове завдання нового побуту Вже спитав поет з цього приводу у .. можливости хіба в коханні жовтня не може бути? Треба зазначити, що в сучасних умовах українська проза спиняється на «деструктивних» завданнях, на малюванню негативних боків життя й відповідних тому типах. Конструктивне завдання — революцію в побут анонсовано й відкладено до позавтрого Здається, завважає наша стара ідеалістична «закваска» що звикла з трохи підробленою іронічністю роздивлятися на брутальне життя.

Деякі конструктивні натяки кинув Сандро Касьянюк, одержавши за те благословення від редакції небіжчика «Ш л я м и с а» та швидко змовк, не здолавши, очевидячки, технічних труднощів Стилістична ознака всіх плугатарів то є з'єднання

технічне чи органічне українського імпресіонізму, засвоєного через тов. Хвильового, з традиційною ідеалістичністю, про яку було сказано вже зокрема. Теми здебільшого з недавнього минулого· хазяї, бандити, тіло кров. «Як червоний прапор, сходив місяць. Над селом отари білих пісень ..».

Колектив «Плугу» посувається вперед рівнобіжно. Художніше від инших оброблює свої теми Сенченко (зб. «На весні»); трохи осторонь стоїть О. Копиленко, цікаво зачипаючи (особливо в ненадрукованих ще оповіданнях) фабулу. Має своє обличчя Петро Панч. До великого «полотна» взявся Досвітній з романом «Американці»[1]). На старішому трохи «поколінню» прозаїків лежить тавром попередня символістична традиція з її ідеалізмом. Середню позицію між символистами та голівною етнографічною лінією реалізму займає в українській прозі Гордій Коцюба, що спеціялізувався на побуті селянської інтелігенції. В останньому свойому оповіданні він є імпресіоністичним, малюючи у вищезазначеному дусі міського кохання маненьку романтичну пригоду „Ніни Міхайлівни“, учительки. „Ніна, Ніночка, Нінуся й Федір з будьоновської братви?! Ха, ха, ха!“—істерично сміється з себе героїня.

Головний герой Коцюби, півсимволістичний і півавтобіографічний «Син землі», характерно повертається з міста до села, не знаходячи там щирого притулку свойому «народолюбству». Це все наближає т Коцюбу до міських прозаїків мандрівників на селі.

Більше символістичним є талановитий автор «Троєкутного бою» — Косинка. Він читко малює громадянську війну в місті, не окреслюючи певних індивідуальностей, даючи революційну динаміку на тлі символістичного обличчя його — вічного міщанина. Але ясно, що зненависть до «міщанина» в Косинки є традиційно ідеалістична зненависть; вона естетична, бо авторові просто не подобається чомусь блаженно-радісна посмішка на обличчю панському й тільки. Ділового відношення не відчувається. Справляє певне враження одне невеличке оповідання (новела) в збірці «На золотих богів»... Важко позбутися спомину про вечерю «бандитів» з комуністом, якого вони мають незабаром розстріляти. Цей «ноктюрн» робить тим більше впливу, що головні «жахи» відбуваються вес час десь по за сценою. А взагалі бандитський екзотизм є неодхильною ознакою сучасної белетристики.

---

[1]) Див. нашу статтю „Повсталий схід“. Ч. Ш. 1925, ч. 4.

Своєрідний імпресіоністично символістичний стиль утворив було собі небіжчик Михайличенко. Для нього є характерними капризні бризки побуту серед загалом далекої «на сотні - тисячі миль» од життя задуманости.

В. Гадзінський з великим запалом доводив, що «Блакитний роман» Михайличенка є архитвором українського письменства, а пролетарський поет зазначив у присвяті, що все життя автора того архитвору було роман блакитний з класою громів Павло Тичина бачить «духовними очима», як Чумак і Михайличенко дивляться на нас з далекої планети. «Очі революціонера. Туга» Requiescat in pace!

Традиції чистого символізму (в українській переробці) з наших прозаїків підтримує безкомпромісно зараз, здається, тільки Івченко, даючи своєю вишуканістю зайві приводи тов. Грунському виявляти «здоровий хлопський гумор». Спроби Івченка не позбавлені художности, та чи можуть вони спасти засуджений до загибелі стиль?

Традиційним є у свойому продовженню класичної лінії прози молодий і обдарований письменник Валерьян Підмогильний. Він є одним із тих дуже нечислених представників нашої сучасної літератури, про кого можна щось мовити зокрема. Підмогильний пересякнутий інтелектуальністю. Художня проза є для його постійним засобом до розвязання різних пекучих питань, все тих же традиційних «роковых вопросов», мучитись якими було колись конечним обов'язком інтелігента, починаючи з середних класів гімназії. Соціяльне, релігійне й полове питання з'являються перед очима Підмогильного іменно, як проблеми цілком не розвязані.

Він перебуває ще в країні сумнівів та хитань і користується в своїй творчості з експериментальної методи, вчиняючи иноді над своїми похмурими героями певну художню вівісекцію. До цього треба додати, що у автора є досвід такого маштабу що тільки в наші червоні часи й можна його було придбати юнакові. Скарб спостережень у Підмогильного просто зворушуючий і завдяки цьому він тримається анархічно слов'янського погляду на фабулу все є темою, сходячись на цьому пункті з Хвильовим та й трохи що не з усією сучасною літературою, на жаль.

Техніка Валерьяна Підмогильного виявляє знайомство з класиками европейської прози. Може в Анатоля Франса запозичив він свого скептицізму в тоні твору й свого нахилу до шляхет-

ного, на французський смак, спрощення фрази. Містичний сексуалізм Пшибишевського відчувається иноді в раціоналістичній інтерпретації українського автора: чоловік, як раб *пола*. Иноді промайне щось спільне з Винниченком, спадкоємцем якого є в українській літературі більш, ніж хтось инший, саме Валеріян Підмогильний. Інтелектуальність трохи зарання розвиненість Підмогильного нагадують мені молодого письменника міжреволюційної доби Олексія Плюща небіжчика). Що до тем своїх, то Підмогильний так само відбиває й те ж саме революційне життя в його побуті, як і раніш згадані автори, роблячи це, правда, під трохи иншим «углом зрения» і без властивих Хвильовому та плугатарям теплих півтонів — різкими читкими рисками.

Ось трохи символістичний приклад:

«Він (начальник станції) зрозумів, що кохання продзичало повз його, як потяг, і зникло геть, як і всі потяги, що проходили коло його станції». В оповіданні, з якого взято уривка, «В епідемічному бараці», схоплено влучно, хоч і трохи з зовнішнього боку, психологію та побут. Цікаво кинуто спостереження над коханням сестри Прісі, що хоче визволитись навіщось експеримент?) «з-під влади ночи», і питає потім

«Чого ж мені боляче? Я-ж сама хотіла й розбила .» Переходова ступінь між фізіологічно-інстинктовним селянським коханням та інтелектуально-фізіологічним міським сконстатована тут майже з клінічною точністю.

Резігнуючий гімназист Женя мені мало подобався, а побут сучасного села за часів голоду в ще недрукованому творі, екзотичний побут «повстанців» і т и. мають і художнє й певне історичне значіння, бо вся сучасна белетристика зробиться незабаром історичною, як відбиток подій великого злому в різних маштабах і проєкціях. Поважне місце залишиться тоді й за Підмогильним, тим більше, що він є зовсім молодий і шлях поступу перед ним розтуляється широко[1]).

На українській, як і на російській літературі, ще й досі лежить тягар анархічного народництва. Один із славнозвісних братів Серапіонових, Лев Лунц, здіймає з цього приводу цілий галас у «Беседі» (3 ч., 1923 р.).

«Мы провинциалы. И гордимся этим. Гордиться нечего». Головна ознака цієї провінціяльности, на погляд Лунца, є від-

---

[1]) Про Підмогильного докладніше, як тут, є в нашій статті „Трагедія непотрібної трагічности". Ч. III. 1924.

сутність фабули, невміння володіти сюжетом, знемога зацікавити читача темою.

До певної міри ці хиби маскуються тим, що в революційні часи все є темою. Пасивне відбивання життя буде мимохіть фабулярним.

В усякому разі, обвинувачення в неконструктивності твору в анархічній відсутності архитектоники, в слов'яно-азіятській недисциплінованості з додатком українського панліризму має забагато підстав у відношенню до нашої сучасної прози.

Але тут треба відокремити де-кількох авторів, здебільшого випадкових белетристів, на творчості яких відбилася західньо-европейська традиція цікавого розгортання сюжету В західньому авантурному дусі витримано всі останні белетристичні експерименти пан футуристів (чи комункультурців), що робить честь їхньому умінню відчувати дійсність. Правда, це є ще у нас питанням не сьогоднішнього, а завтрашньго дня літератури.

Переважний тон українського ліричного імпресіонізму має свою антитезу в епичному реалізмі, до якого наближається більша частина творів згаданого вже Підмогильного. Де хто з плугатарів відноситься по тону своїх творів сюди-ж, особливо П. Панч.

Сюди-ж можна зарахувати белетристичну частину творчости Шкурупія, а з закордонців — Клима Поліщука та Ірчана. Ці всі дбають про фабулу, про розвиток сюжету і в більшості знаходяться під певними західньо-европейськими впливами. Але оскільки в сучасній прозі згаданий напрямок займає поки-що другорядне місце, ми обмежуємося в відношенні до нього цими загальними твердженнями [1]).

---

[1]) Ця стаття мала бути вступною до характеристик окремих представників сучасної прози

Нотатки до історії жовтневої прози та епосу

Перейдені етапи

Організація жовтневої літератури на Україні починається з травня 1919-го року, з першого числа журналу «Мистецтво».

Спочатку, як відомо, було просто «Мистецтво»; потім у процесії диференціяції виникли на тлі просто мистецтва «Шляхи Мистецтва» і наприкінці з різних шляхів мистецтва лишився один «Червоний Шлях». Так усталилась будівнича журнальна генерація, входячи певною частиною до загального плану українського революційного будівництва.

Рівнобіжно йшла в українській літературі друга лінія еволюці схарактеризована зовні альманашною формою видавництва, а з ідейного боку перейнята ліквідаторськими настроями: «Літературно-критичний альманах», «Гроно», «Вир революції». Радикальна інтелігенція ліквідувала своє літературне минуле — в першій книжці ще досить академічно (статті «Творчість Чупринки» і «П'єро задається»), а в бузковому (папір 1921-го року! .) «Вирі» навіть «динамічно».

Потім справа ліквідації інтелігентських настроїв уже провадилась інтимніше, в гуртках по ліквідації полігнеграмотности чи індивідуально, і доба ліквідаторських альманахів скінчилась. Індивідуальні-ж розриви з минулим продовжувались аж до біжучого року, викликаючи відповідно чутливу полеміку

На індивідуалістичному принципі зорганізувався «Аспис»[1])— vulgo «неокласики», що їх весь час видавало «Слово». Їхні маленькі (на зразок ленінградських приватних в-в) книжечки підвищили своїм зразком нашу техніку окремих художніх видань. Берегти колишню цехову жрецьку техніку мистецтва від перед-

[1]) Існування цієї індивідуалістичної організації заперечується де-якими її представниками.

часних нападів зарозумілих представників класового мистецтва дісталось на долю саме цій організації.

Ми зазначили три типи літературних організацій, що найбільш виявили самостійність організаційного плану за п'ять підвідчитних років. Може й не зовсім випадково, схарактеризовані вони тут за основним типом свого видання журнал, альманах, окрема й маненька книжка. Порівнюючи в цьому відношенні РСФРР з УСРР ми там теж зауважимо еволюцію червоного місячника од видань «Літо» до «Красной Нови», теж зазначимо альманахізацію радикальної інтелігенції (від «Стрельца» до «Круга») і так само знайдемо граційні видання Petropolis'у з прикметами нашого «Слова». Проте вишезазначена друга лінія розвитку літератури — альманашна відограла в Росії незрівняно більшу ролю, як на Україні. Инакше розвивалась у нас і перша червона лінія. На розвитку її спинимось докладніше.

Почалась організація жовтневої літератури української в Харкові й досить своєрідно. Автор цих рядків думав, що ця своєрідність була виключно українським явищем, але колись за читав особисті спомини співробітника московського літкому й переконався у всесоюзному значінні анекдотичности початків. Анекдот і героїчний епос в 19-му й 20-му роках ще з'єднувались в єдину патетичну суцільність. Тодішнє «Мистецтво» редагували вкупі Гнат Михайличенко і Михайло Семенко Тоді була весна і в журналі, як в житті, майже зовсім не було прози.

«Мистецтво» мало цілком витриманий класовий чи, певніше, міжкласовий характер революційно-інтелігентський. Про поезію пролетарську (в Англії, у Франції) містилися там серйозні перекладові статті. На Україні її чекали. Пролетарська література не була ще тоді — на Україні літературою, перебуваючи в перших своїх натяках на первісній стадії робітничого аматорства.

Так на ці натяки дивилась і редакція «Мистецтва», містячи свої «Портрети пролетарських поетів» (О. Качайла та Івана Горовенка). Трохи згодом український пролетаріят дав своїх представників до мистецького виконкому але вже по громадянській війні 19-го року та під її безпосереднім впливом І як трохи раніше було в Росії, тільки ще яскравіше, як там, перші представники пролетарської літератури виникли по за традиціями робітничого аматорства й старого народництва взагалі.

Червона перерва Деникінського наступу й відступу змінила стиль і тон творчости в революційній літературі Література доби «Шляхів Мистецтва» розвивається в широчінь. Київське «Ми-

стецтво» було, загалом кажучи, органом інформаційно - мистецьким і тільки почасти полемічним, Шляхи Мистецтва (Шлямис) зробилися дискусійною трибуною для обговорення принципових питань сучасного дня й тутешнього місця, хоча б тільки до внутрішнього вжитку Про це студійне значіння журналу—трохи згодом

Шляхи літератури розбіглися. Київські футуристи, що рясно вквітчали колись єдине для всіх «Мистецтво», відійшли. Вони якимись лабораторними манівцями дійшли згодом до своїй сучасної формалістично - соціяльної програми та тільки ще не встигли виробити остаточних методів до її переведення в літературне життя .. Де хто відійшов до инших угруповань, а ще де хто зі старих співробітників «Мистецтва» втік і до зовсім ворожих таборів. Натомісць поз'являлось багато нових імен з новими темами й життьовим матеріялом до тих тем, надавши зовсім одмінного виразу літературній фізіономії небіжчика тепер — Шлямиса.

Специфічна, трохи приперчена футуризмом інтелігентськість «Мистецтва» зникла без вороття.

Ніколи вже не буде оголошено нового походу на бурштинові острови Електриди шукати золотого руна, невідомо рідної, новітньої культури. І не складатимуть уже чисел офіційного органу майже з самої поезії. Поволі запановує, принаймні що до обсягу, проза. Починається історія жовтневої прози, а в поезії народжується епос. Проза починає нову добу свого розвитку, як то завжди з нею бувало, з новели.

Приглядаючись тепер спокійно до літератури 1918—20 р.р.— доби громадянської війни на Україні,— ми бачимо її надзвичайну естетичну суцільність. Відбиваючи безпосередньо ритм революції, тодішня радянська українська література (тоді синонім поезії) так прискорила свій розвиток, що почала і скінчила, протягом якихось 2¹/₂ років, певний і різноманітний, цілком замкнений ліричний цикл. Проробила цю працю, як вище сказано, виключно українська революційна інтелігенція. Проробила на руїнах патріотичної ідеології та символістичної естетики першу спробу перетворити ті руїни на нову будівлю. Революційно-партійна лірика Еллана і Чумака, революційно - філософська поезія Тичини, революційно - контрреволюційний патос Як. Савченка — ото три напрямки, що, ідучи ними, досягла українська література першого революційного циклу своїх перших великих перемог.

Проте, це ще не був початок, бо далі навіть лірична творчість згаданих поетів пішла иншими, четвертими та п'ятими,

напрямками за добу «Шляхів Мистецтва». Рафінована інтелігентська творчість, хоча б і абсолютно витримана ідеологічно, ще не могла дати безпосередньо від себе початок ні класової пролетарської, ні позакласової майбутньої літератури. Вона проспівала тільки прелюд до останньої, майбутньої, але незабутній, неповторний прелюд.

Щоби зрозуміти різницю між революційним і нормальним буржуазним розвитком поезії, варт порівняти ліричну стислість згаданих вище авторів з розтягненими вправами футуристів у першому-ліпшому числі «Мистецтва» Останні з 1917 р. (як-що не 14 го) й аж досі ще не скінчили й жадного циклю розвитку. Вони не поспішали. Вони відбивали зовнішнє тло революційних вибухів київські вулиці.

В переробці символістичних впливів і революційної дійсности, до неї (до переробки) взялись було поети 18 20 р.р., у взаємних впливах перших і другої на тлі ще нескінченої руїни, виникла несподівано й незрозуміло перша українська революційна новела — «Блакитний роман» Гната Михайличенка. І знов це не був початок, бо далі розвивати художній напрямок «Блакитного роману» було просто нікуди. Ця новела сама закінчувала собою розвиток української поезії в прозі. В цій надзвичайно своєрідній речі найбільше дивує читача тон оповідання. Автор зумів з'єднати в єдиному творі пародію патос, постійно ховаючись од першої в другий і навпаки. Особисте на тлі соціяльного і соціяльне з проривами в космічне переплітаються в новелі нерозривно. Всю плутанину емоцій, закуту в мережані рямці капризної по жіночому, але ідеологічно проробленої символіки, трохи індивідуалістично освітлює рефлексія засудженої на розстріл людини, досить уже шаблонова для героїв революційних оповідань; та для авторів їх ще зовсім незвичайна.

Символістична новела революції прибрала відразу-ж певні стилістичні ознаки, відмінні від останнього дореволюційного типу новели, що його виробив був М. Яцків. Вона порушила закам'янілий схематичний канон «поезії в прозі», приперченої побутом, переховавши вже вироблену лаконічність мови.

Здається, тільки М. Лебединець культивував по Михайличенкові суто символістичну розробку в своїх новельках. Нові ж заспівали по новому.

Новий побут потрібував розробки в кожному разі не символістичної. Інтелігенція-ж, вихована до революції, здебільшого мала модерністичні нахили в мистецтві. Вона вже звикла аб-

страгувати життя; надзвичайно важко було їй призвичаюватись тепер знов до його безпосереднього засвоєння, а засвоїти життьовий матеріял цілком безпосередньо було все-ж необхідно для утворення сучасної прози й революційного епосу. Для виконання останнього завдання, хоча-б тільки вперше — на зразок иншим, мали в літературу прийти нові люди зі свіжішою психікою. Найбільша перешкода в цьому великому зломі між першим, початковим, і другим етапами розвитку жовтневої літератури полягала в необхідності змінити, швидко змінити де-які основні і позасвідомі фактори художньої творчости, а до того-ж такі різноманітні, як характер світопереймання, почуття ритму й лексичний склад мови.

Індивідуально перехід од ідеалістичної (символістичної) лірики першого етапу до загалом матеріялістичного (неореалістичного) епосу другого виявився в низці переломів у зовнішньому характері творчости трохи що не всіх авторів доби «Шляхів Мистецтва» (знаменитого набору 1921-го р.). Ці переломи не мали, як де хто з критиків уже помилявся, характеру ідеологічних змін, і не були наслідком формалістичного удосконалення молодого автора. Це була зміна техніки одного способу виробництва (художнього) на техніку иншого, зручнішого при сучасних умовах. Класичним прикладом є Микола Хвильовий, спочатку абстрактний поет, а потім реаліст-прозаїк. Аналогічні зміни відбуваються аж досі. З зазначеної точки погляду освітлюється й остання еволюція Павла Тичини:

«Шукаю не мрійного типу,
А друзів, горіння, конкрету».

Доба великих мрійників одмріяна, минула.

1921-го року вийшов збірник «Жовтень», де було урочисто оголошено, що ті, кого ми так чекали (в «Мистецтві»), — уже серед нас.

Перші представники від пролетаріяту дійсно з'явилися в літературу й витримали зовсім не поблажливу художню перевірку. Це був вже початок. Революційна, тепер уже комуністична інтелігенція, що залишилась од доби «Мистецтва», вкупі з ними утворила письменницьку пролетарську організацію «Гарт», пролетарську в широкому змісті слова. Гіркий досвід московських пролеткультовських організацій довів наочно, що надавати в літературній справі цьому термінові («пролетарський») надто вузького значіння не є корисне для справи. Рівнобіжно виникла

революційно-селянська літературна спілка «Плуг» і революційно-інтелігентська асоціяція панфутуристів. Остаточна організація всіх цих угруповань лежить уже по-за межами дискусійної доби «Шляхів Мистецтва».

Літературне життя, проте, йшло досить індивідуалістично й по закінченню громадянської війни, принаймні, перші два роки. Знову народилась по смерті Михайличенковій революційна новела, але вже від зовсім инших літературних традицій, позбавлена жадних ознак символістичности. З'явився й запанував побут анекдот, фольклор та зовсім одмінно від старого ще дідівського натуралістичного реалізму Одмін було дві: радикально змінився побут самий, а по-друге не менш радикально змінився й письменник. Що-ж до чисто формального боку творів, то на всіх їх відбилось те, що ми живемо по добі символізму і багато де чого навчилися в цієї «останньої великої мистецької школи буржуазії»

У фундатора побутово-революційної новели, М. Хвильового, форма новели виникла через поезію в прозі чи безпосередньо з поезії, залишивши в собі навіть де-які ритмічні осібності віршованих творів автора.

Де яка ритмічність є звичайне явище для пожовтневої новели. Досить простолінійно виявляється вона в оповіданнях Ол. Копиленка.. Страшенно змінилася, порівнюючи до старих натуралістичних творів, лексика.

Невитриманий, засмічений русицизмами словник, за малими винятками, зробився обов'язковим до загального вжитку в новелістів 1921—23 р.р. Явище зрозуміле, хоч і не дуже бажане. В ньому, крім ознак регресу мови, є ще й певні прогресивні ознаки інтернаціонального спрощення мови

Побутова новела відограла в нас велику ролю. Вона відкрила нам очі на революційне село, дала перші певні малюнки сучасного міста й натяки (поки тільки. .) на заводське життя. В найкращих своїх зразках досягла вона великої художньої удосконалености. Побутова новела, як перед нею революційна символістична лірика, відбула нашвидку певний цикль розвитку й поволі переходить на наших очах в инші складніші форми творчости рівнобіжно з ускладненням побутових форм життя

Походження її було поліфілетичне, виникла новела з де кількох джерел впливів. Імпресіоністична новела Хвильового виникла з його поезії і впливів неореалістичної російської школи прозаїків.

В «Шляхах Мистецтва» ми знайдемо й популярніші зразки, де з'єднуються впливи народницького натуралізму з символістичною поезією. Молодші вправи Андрія Головка дають яскраві приклади цього. Таке походження мають багато-які з плугатарських прозаїків. Традиції колись великої школи українського народницького реалізму, як і инші літературні традиції, взялась переховувати група «Аспис», так звані неокласики (непевна назва), не цураючись проте й символістичних відгуків.

Чисто белетристичного походження новели В. Підмогильного, єдиного з наслідувачів старої реалістичної школи, що зумів старий натуралістичний реалізм відчути по новому. Проте, подібність його письма до суто-реалістичного є чисто зовнішня. Відчуває дійсність він не епічно, а лірично, пише не оповідання з народнього побуту, як було колись, а новели, хоча б і побутові. Будова й стиль новел Підмогильного цілком протилежні до тих-же властивостей у новел — синіх етюдів — Хвильового. Вкупі вони дають зрозуміти ввесь діяпазон першого періоду розвитку жовтневої прози. Їх протилежність тим більше вражає, що обидва автори брали життьовой матеріял своїх художніх спостережень з однієї країни, з одного часу

Цікаво придивитись ближче до цієї протилежности. Обидва автори, беручи однаковий матеріял, беруть його по-різному і по-різному розробляють. Різниця їхніх стилів свідчить про неоднаковість літературних симпатій та впливів у обох і про нетотожність художніх індивідуальностей Підмогильного та Хвильового. Але по за різницею в стилі залишається глибша й не така помітна позасвідома різниця в емоціональному тоні творів, що з'ясовується вже не індивідуальними особливостями, а соціяльними. Хвильовий, як відомо, пише не агітки в художній формі, а речі спеціяльного художнього призначення, не завжди популярні художньо. Стиль у нього засвоєний од російських славетних «попутчиків», навіть, не самий стиль засвоєно, а те, що той стиль утворює техніку обробки й розкладки в творі життьового матеріялу Тільки це все автор освітлює своєрідно й цілком по новому не тільки для нашої літератури. Навіть у самому нещадно об'єктивному побутовому малюнкові є зіркість, зовсім не властива короткозорому інтелігентському поглядові. В ліричному гуморі більшости синіх етюдів немає ідеалістичного обурення колишніх громадянських мотивів. Підхід до дійсности там матеріялістично замріяний.

«Сині озера загірної комуни»

В новелі «Я» ліричний гумор змінено на патос. Ця новела є кульмінаційною крапкою в розвиткові революційної побутової новели взагалі.

Зазначимо, не пробуючи переказувати, оснівний мотив речи: розрив «Я» (в психологічному значінні слова) по оснівним лініям соціяльного тяжіння на дві не особисто ворожі навіть, а просто кинуті в процесі революції одна на одну постаті.

У Підмогильного «Я» його героїв не буває взагалі суцільним (суцільність «Я» спростована сучасною психологією), але не розривається особисто соціяльною трагедією на ворожі частини, а чи хемічно розкладається, чи механічно розчавлюється життьовими обставинами на дрібні частини . без завдовольняючих на такий наслідок приводів. Емоціональний тон у Підмогильного замолодий і суто-інтелігенський спочатку, далі, вже по за межами новелістичного періоду в прозі, глибшає й починає дорівнювати до авторового стилю, даючи надзвичайної читкости речі. Оповідання «Син», мініятюра «Трагедія пані Ївги» до того приклади. Перше дає малюнок голоду на Україні.

Близький до традиційно реалістичного стилю Гр. Косинка. В перших його речах виблискує символістична ідеалістичність, а в «Заквітчаному сні» крім того є ще багато імпресіоністичної зворушливости. Реалістично символістичне письмо старіших творів Г Коцюби, автора, що крім села дав нам уже малюнки закордону, і трохи що не вперше в прозі спробував змалювати завод. Символістичні спроби Івченка, традиційно-інтелігентські й тому психологічні, додають ще зайвої різноманітности новелі доби «Шляхів Мистецтва».

Канон новели усталився наприкінці так · ритмізована прозова коротенька річ без певно-окресленого сюжету і сталої конструкції, але збудована за побутовим революційним матеріялом. Три роки (20, 21 і 22 ий) панувала така форма в прозі, поки поволі не почала з неї вироблюватись трохи складніша сюжетна форма повісти. Доба імпресіоністичного ліризму в прозі, як перед нею доба імпресіоністично символістичного ліризму в поезії перейшла.

Але, притягаючи до розгляду і поезію 20 22 го років, ми побачимо, що крім новелістичного циклю в прозі за цю добу література розгорнула й замкнула ще два цикля поезії. Відношення одного ціклю розвитку до иншого йде ввесь час не як продовження першого, а як його спростовання, здебільшого позасвідоме.

Новелістичний цикль у прозі тільки почасти був у звязку з діяльністю революційних літературних організацій — «Гарту» і «Плугу». Розвиток поезії (жовтневої) пішов наперед майже виключно через оці організації.

Поезія з 1921-го року утворила революційний епос. Пригадаємо, що в новій дореволюційній літературі епосу не було на Україні зовсім, а в Галичині майже зовсім. Єдиний виняток — поеми Франка..

«Червона зіма» Володимира Сосюри й дальші його ліро-епічні поеми дали один кшталт жовтневого епосу — блискучий, романтичний, фронтовий. Другий дала творчість Валеріяна Поліщука. Знов, як у парі Хвильовий і Підмогильний знаходимо, та ще й більшу протилежність між двома авторами, що працюють над однією формально-художньою темою. Володимир Сосюра є дитина Жовтневої революції більше, ніж хтось инший з її письменників. Легко уявити навіть і Хвильового самим собою по за сучасними умовами. Сосюра, як суцільне «Я», весь пожовтневий. Сосюру знають люблять. Те, що він зробив музичною таку кострубату до нього конкретну, епічну мову відкрило поета і спецам од літератури, і широкій масі. Ніхто так не спопуляризував жовтневої української поезії, як цей «непевних дум Володька в галіфе». Звідкіля взявся естетично поет Сосюра — невідомо. В перших друкованих рядках він той-же, що тепер. Це революційний пролетарський поет але ніхто з сучасної молоди не засвоїв так непримушено й глибоко придбань (технічних) декадентської буржуазної лірики. Сосюра позасвоював усі її придбання, за винятком футуристичних, чужих йому ритмічно, а в усьому засвоєному відкинув тільки одне — умовність, ідеалістичність мови. Ідеалістичне й містичне буржуазне світопереймання, зрозуміле навіть для поета Хвильового, лишилось чужим Сосюрі, чи цікавило його тільки зовнішніми романтичними аксесуарами.

Сосюра ясна сонячна постать революційного Парнасу Валеріян Поліщук не ясний. Наприкінці його, здається, не зрозуміли люди, хоч це і дивно. Навіть естетична вартість його творів лишилась нез'ясованою, а в Поліщука багато ментів і зауважень тільки йому і властивих. Епос в чистому, не ліроепічному вигляді можна знайти тільки в цього все-ж гартованця. Можливо, що найголовніша хиба в творчості Поліщука це те, що він зовсім не засвоїв духу буржуазної культури. Як типовому плебеєві, йому не засмакувала витончена арома аристократизованої культури занепаду.

І це добре, бо того класового інстинкту, що призволив не заплутатись в її нетрах, не згубити там себе Сосюрі та Хвильовому, — Валеріян Поліщук не має. Натомісць порція здорової плебейської (не пролетарської) огиди йому не пошкодить... Було зазначено (в збірнику «Жовтень»), що В. Поліщук є новітнім представником тієї революційної української інтелігенції, що вже дала нам Коцюбинського, Лесю Українку, Винниченка. Це є помилка. Специфічної інтелігентськости у нашого епіка ніколи не було, таким гріхом він невинний. Психологічно він є найближчим до передових щарів селянської дрібної буржуазії. Таке припущення легко з'ясовує і стиль, і тон численних поем Поліщукових. Близька, інстинктовна спорідненість до зазначеної групи населення (що поволі пролетаризується, як відомо...) надає творам В. Поліщука до їх індивідуальної оригінальности ще соціяльну своєрідність.

Ми згадали вище два цикля в поезії. Другим була пожовтнева побутова лірика. Вперше пристосував конкретну, матеріялістичну мову до ліричних мініятюр — Євген Григорук. І. Ю. Кулик, І. Дніпровський та автор цих рядків почасти розроблювали цю методу далі. Ю. Тиверець побачив, здається, саме в ній занепад ліризму через внесення до нього сюжетности. Проте, коротенька сюжетна поезія, писана конкретною мовою, була поступовим кроком на шляху революційної лірики, відчинивши для неї нові теми й засоби.

Сучасні завдання

Мистецька трибуна «Шляхів Мистецтва» висунула на дискусійне обговорення низку теоретичних питань. Літературне життя згодом їх так або инакше розвязувало, иноді і так, і инакше — на порівнання.

По весні минулого (23-го) року починає виходити «Червоний Шлях», зробившись одразу центральною віссю літератури. В цьому журналі і в метеликах «Бібліотеки Селянина» розгортається далі українська проза від новели до повісти. Але перші спроби дати сюжетну, правильно збудовану повість, про роман ще й не мовиться, не вдаються, бо ще занадто вони переховують ліричну суб'єктивність новели. Внести до дії замісць одного герою новели цілий колектив їх не щастить, та й такі невдалі спроби дають все ширші й ширші малюнки села й міста. Змінюючи ліричний тон на гумористичний, П. Панч перший знайшов нові, не новелістичні організаційні принципи для прози. Його повість

«Там, де верби над ставом», хоч і не закінчена художня річ, та вже річ одмінна своєю будовою від етюдів новелістів. Псує цю повість, як і багато які инші молоді сучасні твори, моральне, замісць соціяльного, хоч і під всевдонімом останнього, поділення героїв на дві основні групи цнотливих і лихих. Далі ясно: „порок наказан, добродєтєль торжествуєт“, а читач має відповідне навчання. Почасти таку примітивність можна з'ясувати свідомим пристосуванням до вимог селянської бібліотеки. О. Копиленко, В. Вражливий, С. Стеценко й ще багато-які імена доводять, що в майбутньому, сюжетному періоді розвитку прози братимуть голівну участь нові йменння. Це селянська вузівська молодь, що входить через «Плуг» в літературу.

Ол. Досвітній дав уривки з екзотичного роману «Американці». Заокеанська мандрівка річ для нашої літератури нова, а минулого року на це пощастило.

Треба зазначити тут щоденник П. Карманського, що з'явився за кордоном п. н. «Між рідними в південній Америці». Це ще не радянський твір, але ось цими днями маємо ми звістку з Америки, що, там перебуваючи, І. Ю. Кулик з Ірчаном і Тарновським заснували заокеанську філію «Гарту». М. Ірчана, як белетриста, знаємо ми через книжку «Фільми революції»; більше він відомий, як драматург. «Фільми» дуже мало дають художньо, — українські новелісти призвичаїли нас до більш вибагливої прози, як тамтешня, але писані ці новельки енергійно, хоч і трохи брутально.

Новий, невідомий ще на Радянській Україні, прозовий стиль дали нам останні селянські новели Стефаника. Важко визначити стиль цей докладно, але в основі тут традиційний етнографізм, тільки дуже заглиблений психологічно.

За останній час в Ч. Ш. в окремих книжечках з'являються твори старої громади, порівнюючи до сучасного покоління в літературі. Вони доводять, що психологічні впливи революції були життьовими й для них. При нагоді варт було-б зупинитись на двох постатях С. Васильченка та Н. Романовички-Ткаченкової. Це не першорядні, але хороші, літературно-чесні старої реалістичної школи письменники. Їхній художній розвиток пішов по за рямцями жовтневої літератури.

Останні літні місяці в літературі було тихо, та на осінь і зиму [1]) треба чекати остаточних кроків до розвязання ще неподоланої конструктивної проблеми прози, бо спроби збудувати завдовольняючий сучасні вимоги роман продовжуються.

[1]) Писано 24-го року

В галузі епосу можна помітити теж тяжіння до більш усталених сюжетних форм. Поема — роман «Махно» має вже певну, нову для автора (В. Сосюри) організацію навколо де кількох головних і побічних дієвих осіб, а не тільки навколо особистих споминів поета та його власної постати. Так само нова організаційно для В. Поліщука його кіно - поема «Европа на вулкані».

Діяльність літературних спілок організується остаточно, даючи перші підсумки в альманахах: «Гарт», «Плуг» і «Квартал». Спілка «Плуг» знаходить шлях своїй літературі до селянської маси, про що свідчить великий попит на числа селянської бібліотеки «Шляху Освіти» «Гарт» наближає свою діяльність до робітничих осередків. Поширює свою діяльність асоціяція аспанфутів - комункультовців [1]).

Так чи инакше, але шлях до широкої маси трудящих література жовтнева знаходить, уважно приглядаючись до потреб своїх кол, до рівня їхнього розуміння і не забуваючи про велике агітаційне значіння красного письменства. Це її внутрішня політика.

Взяти собі певне місце в колі пролетарських літератур всесвіту — то є завданням її зовнішньої політики. Значіння української жовтневої літератури давно вже вийшло по - за межі місцевого й тимчасового призначення.

---

[1]) Як виявилось потім — це було тимчасове явище.

Жовтнева лірика

(Нотатки до історії української революційної лірики)

Розділ перший: про кінець і початок

Досягнення української поезії за всю передреволюційну добу схарактеризувати просто це були особисті заслуги окремих талановитих чи навіть геніяльних одиниць. Колективне літературне життя досягнень тих не мало, завдовольняючи свої письменницькі та читальницькі потреби сурогатами останнього сорту. За часів Шевченка й трохи потім зазначена антитеза між найкращим представником і громадою (в поезії) виявилась до жаху виразно. Виразність зробилась образливою, коли в «батька Тараса» знайшлись «сини» наслідувачі. Кобзар шевченківський зробився для української поезії першорядним чинником регресу, невичерпаним джерелом шаблонізації.

Так було аж поки громада не відмовилась од занадто важких і небезпечних для наслідування зразків . Проте й зараз, перед річницею 1925 го року, література не знає, що їй робити з, ніби то своїм, найкращим представником і його спадщиною (по-за утворенням відповідної катедри «шевченкознавства»...)

В кожному разі естетичний розвиток української лірики йде вперед не від кобзаря Шевченка, а вже швидче від лірника Щоголіва. Цей останній, — зовсім непоганий м. и. поет, — здається, перший запровадив у поезію, замісць надсильного для громади (літературної) шевченківського хореїчного верлібру, ямб, уже розроблений перед тим пушкінською школою в Росії. Але й Щоголів був ще занадто поетом, аби зробитися провідником, головою літературного руху, коли вже казати про рух за його часи.

Учень Драгоманова і вчитель України закордонної — Франко, як поет, лишився навіть без наслідувачів.

Підводячись од щирої та нецікавої громадянської лірики до надхмарно високих художніх зразків доктор Франко лишався

одиноким і незрозумілим ліриком.. Не тому що взагалі доля поетова —

«Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами. .»,

а через дуже просту й мало поетичну причину:

«Голубчики, вкраїнськії поети,
Невже вас досі нікому навчити,
Що не досить таких сяких зліпити
Рядків штирнадцять, то вже й є — сонети?»

„Голубчиків“ дійсно не було кому навчати, а їхній громаді бракувало й смаку, й техніки поетичної справи, і знання мови й політичної свідомости..

Чого тільки та кого тільки не траплялось учити бідному докторові, фундаторові за свій час „всіх політичних партій і напрямків на Галичині?“

Вчив! З поезії вчив

«Шостистоповий ямб, як з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети».

Але „батьківська наука“ Франка — одне, а розбіжні шляхи буржуазного мистецтва щось зовсім инше, й цю просту істину зрозумів, як занадто відомо, Вороний. З його ініціятиви звернула наша муза на европейські шляхи. Проводарем її зробився Олесь. Вперше за весь час існування свого літературна громада та її найавторитетніший представник впізнали самі себе. З українського письменства поволі почала вироблятися нова українська література.

А, тим часом, остання лебідка минулої, героїчно-патріярхальної доби, остання велика серед дрібних та середніх, Леся Українка жила в минулому майбутнім. Вона суворо плекала революційні мрії про ліквідацію буржуазної европейської культури, а літературна громада захоплювалась засвоєнням европейської абетки до вміння одягати комірець включно.

Була проте доба „Української Хати“ й на черзі денній стояло питання не про революцію, а про комірець замісць вишиваної сорочки. Йшла европеїзація. Українська муза з'явилась в Олеся (на це чомусь, за браком часу мабуть, не звернено своєчасно уваги) вперше не по шевченковому

«В міському убранні і в рідному вінку
Танцюєш кек-уок розхристана і п'яна».

Цитовані рядки відносяться до того часу, коли лютнева революція вже кинула перші криваві бризки на ідилічний комірець українського модернізму На обличчі „неньки України“ промайнув новий і дуже неприємний для її поетів вираз. Націоналістичний романтизм подекуди сховався за двохсічну шевченківську цітату:

« Та не однаково мені,
Як Україну злії люди
Присплять лукаві в огні
Її окраденую збудять».

Закінчує своє сумне існування українська громадянська лірика останніми акордами до свого улюбленого (трохи підозрілого з точки погляду психоаналізи) символу тієї-ж неньки.

Акорди ці щирші й глибші від звичайного її тону чому й не такі галасливі.

О. Олесь, закінчуючи вже згадану поезію —

«О, Україно мати, зглянься, захисти,
Спаси своє дитя безтямне і зрадливе»

здогадується, що

„Це ти ж сама од рана і до рана,
В міському убранні і в рідному вінку,
Танцюєш кек уок розхристана і п'яна“

Ненька Україна танцює кек уок розхристана й п'яна. Це був останній висновок модернізованої на західньо буржуазний кшталт української поезії ..

В аналогічному до олесівського своєму віршові Клим Поліщук (тоді співробітник радянського „Мистецтва“ продовжує думку цю так

«Та сміятися з тебе не можна,
Дорікати о, сором і гріх,
Я боюся, що ти (Ти!), як і кожна,
Що родилась на поглум і сміх».

Ні сміятись, ні дорікати не можна. Треба не зрозуміти й змовкнути, бо це є кінець. Минули роки наочного вивчання на еміграції, поки ці поети здогадались, що це є кінець і початок.

Честь в останнє вимовити святе колись ім'я належить, здається, Володимирові Ярошенкові

«На тихих водах, на ясних зорях,
На моїй нені-Україні,
Де в небо вітять ясокорі,
Мов ручить матері дитина».

Так от серед цього раю пішли шляхи залізні, позбудувались міста великі многокраїнні, многоязикі і порозселився в підвалах темних і в світлих палацах люд.

Залізні шляхи, кам'яні міста й ворожі люди

«Їх дальших нових путів таємних
Мій зір не бачить. Мій ум не знає.
Чуття не чує».

Так у травні 1919 го року скінчилась, так звана, «нова» українська поезія. Життя її було 19 років.

Згадаємо коротенько її заслуги. Вона вперше звела до купи поета і громаду, розпочавши тим літературне життя, відмінне від ґромадської служби, словом, на користь народові. Вона вивчила естетичну абетку (і навчилась одягати комірці .). Наприкінці вона якимсь дивом переховала рідний вінок звязку з ґрунтом пісні — подекуди, безумовно.

Соціяльним чинником її була буржуазна інтелігенція, але не забудьмо пригніченої національно країни.

«Король» цієї поезії так щиро привітав свого часу лютневу революцію:

«Кажеш тюрми відчинили?
Прилучаються міста?
Далі, далі! Хай співають
Золоті твої вуста!»

О. Олесь.

Не висунула «нова українська поезія» за свій час великих імен, але свою ролю преходової доби відограла в міру сил своїх.

Розгортаючись еволюційно, вона може-б і розквітла якимсь зараз забутим скромним генієм, але не вітром — бурею майнув 1917-й рік, а потім ще 19 й.

Розділ другий: червоний символізм

Гасло вчорашнього дня поволі наздогоняти Европу спалахнуло червоним і згоріло. Революція на першому плані життя природньо викликала свій відбиток революційну лірику на першому плані літератури. В 1919 — 20-му році народжується, заступаючи місце громадянської, революційна поезія. Спочатку це ще цілком індивідуалістична поезія, бо утворює її ще тільки сама інтелігенція, хоч і не буржуазна, як учора, а революційна, активно революційна в жовтневу революцію. Психологічні звязки зі старим світом переховуються, але по новому забарвлюються, утворюючи в поезії короткий, переходовий та надзвичайно чистий, насичений фарбами стиль Здається, ніби ті одиниці, що колись так парадоксально й самотньо оздоблювали собою сіре життя української культури, десь високо над головами юрби тепер самі утворили громаду, самі повели вперед юрбу. Та так воно й було. Найкращі представники інтелігенції кожного народу й кожної класи завжди були на боці визвольного вселюдського руху 1919 і 20-й роки в українській поезії тільки відновили спочатку просвітні й революційні традиції Кирило Методієвського братства та гуртка Драгоманова.

Ці традиції були в певній мірі західницькими. Европеїзація поезії не спинилась, а навпаки, із штучного свідомого наміру перетворилась на позасвідому звичку.

Підвищився дуже смак самої літературної громади що до зовнішніх ознак віршу

Про смерть і вибухи поети «Мистецтва» розмовляють тепер так, що вірші про кохання попередніх авторів здаються в порівнанні провінціяльно брутальними.

І так пишуть усі Естетизм перетворюється на просто на красу життя або смерти.

«Рани і стогін так просто.
П'ять промінців на кашкеті.
Смерть придивляється гостро
До червоних зірок на кашкеті».

Це ще старі, символістичні засоби вислову, але вони горять. Це червоний символізм.

— П'ять промінців — п'ять мечів.
В кожен край світу — вістря!

В. Еллан „На чатах“

Переглядаючи віршовані рядки «Мистецтва», майже не знаходиш порожніх місць. Випадковий, але хрестоматійно зразковий добір поезій, де кожна є подією иноді не тільки для української літератури, доводить, що поезія переживала надзвичайне піднесення.

Павло Тичина, Вас. Еллан, В. Чумак дали там найкращі свої речі, перейняті неповторним патосом. Це був безумовний радісний початок жовтневої революційної літератури на Україні, але рівночасно це був кінець української інтелігенції. З погордою згадаємо, що перед кінцем досягла вона — снігових верховин.

Згадані автори повернулися обличчям до майбутнього. Вони дали мажор червоного символізму:

«Туркоче сонце в деревах,
Голубка по карнизу
Червоно в небо устає
Новий псалом залізу».

П. Тичина.

Де-кому зі співробітників того ж «Мистецтва» випала на долю роля відограти мінор.

Це розумування Дмитра Загула

«Чи не марні марю мрії,
Коли стільки вже століть
Постать матери Марії
Тут примарою стоїть»

Це антиреволюційний патос Якова Савченка, патос останнього жаху.

«Комусь сонцями бризка чудо,
А ми кривавим крик»

Од чийого ім'я промовляє автор, кажучи.

«Ми тільки сунемося плазом
На власний ешафот
Ми тільки жебраємо сонця
Вустами в'ялими не раз.
На ешафоті бризне сонце
Примарами на нас»,

і досі невідомо, але, здається, він користувався з політичних натяків символів («Із Білих Земель у Чорні кинув з душею

чорта Кроволюб» для виявлення одвічної, космічної беззахисности людини.

Михайло Семенко в «Мистецтві» заграв зовсім diminuendo:

«Моє серце у межах склеплінь,
Моє серце — в жалобі кохання,
Моє серце в смерканні, мов тінь».

«Лiлiт».

Коли поет цей промовляє не від імени Ліліт, а від свого власного, виходить уже зовсім вражаючий контраст — патосу розгублености:

«Дайте мені води на голову
Налийте, налийте несподівано!
Я хочу знайти з вами спільну мову,
Я заплутався, хоч це й дивно»..

«Я прийду».

до патосу (позитивної чи негативної) захоплености в попереду згаданих авторів.

Ми бачимо, що доба «Мистецтва», доба червоного символізму була тимчасовим сполученням дуже різнородних елементів. Спаяні в одну блискучу синтезу двома факторами інтелігентською психологією та прийняттям жовтневої революції вони згодом диференцувались, залишившись у межах єдиного жовтневого фронту. Тим часом, з невідомости виринули нові й блискучі ймення. Виходить на перший план організоване літературне життя. Зникає чи затирається суто-інтелігентська психологія з її позасвідомим ідеалізмом. Запановує під різними назвами й гаслами в поезії новий реалізм. У звязку з тими змінами висовуються наперед де які з старіших поетів. Взагалі, починається вже сучасне літературне життя. Лірика поволі входить у береги, зливаючись з усією течією пожовтневої літератури.

Але спомин про блиск і фарби доби 19 го 20 го років залишається нам, як один з найкращих споминів нашої поезії.

Розділ третій: сучасність і лірика

Літературна громада змінила свій соціяльний склад і зорганізувалась. Де-які творчі одиниці, хоч і залишились на де який час самі, але вже не над громадою, а по-за нею. В літературних організаціях помічаємо нахил до звязку з ширшими лавами робітництва й селянства, що поволі й переводиться в життя. Проте, в особистій літературній праці поети наших часів залишаються в вуж-

чому колі — інтересів свого вирібництва. Життя ввіходить в береги нової економічної політики, що (між иншим) пролетарські поети-комуністи привітали сумними елегіями «на Сумській запаштетився гул, на Московській регіт; а край міста стогін, і я, колишній регент, стою без дороги».

Час революційних гімнів, що ними вславила було події революційна українська інтелігенція, пролинув. Лірика почала набирати замісць загально-революційного соціяльний класовий і навіть професійний (про це далі) зміст. Проте, неповторний мажор 19—20-го року зник кудись без повертання й зараз тільки згадують про нього старіші гартованці на студійних зібраннях спілки.

Спадкоємці групи «Мистецтва», літературні спілки, згідно з наміченими ще спочатку тенденціями, зорганізувались по різному. «Гарт» в основу об'єднання поклав соціяльні та ідеологічні ознаки, віддавши технічно-мистецькі питання на особисте розвязання кожного. Приблизно таку ж позицію зайняв поруч із «Гартом» «Плуг». Ясно, що нез'ясованість художньої програми обох спілок — пролетарської та селянської — не була їх зайвою гідністю. Читаючи статті гартованського критика Володимира Коряка, уявляєш собі пролетарську літературну спілку в ролі якоїсь ліквідаційної комісії в справах буржуазного мистецтва.

«Пролетаріятові все дозволено»... Але така невизначеність художньої позиції при повній сталості ідеологічних позицій була для нашого часу, здається, єдино можливою в «Гарті» і «Плузі» політикою. Ця політика надала поетичній творчості членів «Гарту» такої різноманітности, що її раніш не можна було уявити собі в межах одного гуртка. Згодом поетична різнокольоровість «Гарту» прибрала деякі спільні для всіх її представників — стилістичні — ознаки. Відмовившись од свідомого мистецького самовизначення, спілка надійшла до позасвідомого. Проте, на поетичній продукції членів «Гарту» ще тяжить подекуди художній еклектизм.

Політика футуристів «Мистецтва», далі київських панфутуристів і на-при-кінці комункультівців, не віддавала розвязання художніх проблем на долю класового почуття, очевидячки не дуже покладаючись на останнє. Принципова інтелектуальність, свідомість, як ідеологічних, так само й технічно-художніх позицій, є найвиразнішою й найціннішою з ознак комункультівської політики.

На жаль, практика художня цієї групи поетів дає себе випередити теорії. В перевазі теорії над практикою й полягає сучасна трагедія футуризму. Комункульт (як до нього пролеткульт...), здається, просто «засвідомився» Зробив він це з найкращими намірами, але забувши про архаїчну будову сучасної людської психіки. Як відомо, людська творчість не може бути цілком свідома.

Залишаючи певну частину творчости на долю почуття й позасвідомої сфери психіки свідомо, «Гарт» виявив мудру обережність.

Група так званих неокласиків, об'єднана[1]) в «Аспис», залишила й технічно-художні й соціяльно мистецькі питання на сумління кожного зі своїх членів. Об'єднав їх не аби-який мистецький смак і велика повага до «серйозного» европейського мистецтва. З діячів «Мистецтва» туди приєднався символіст Дмитро Загул.

Инші угруповання харківські й київські мали завдання студій для самих себе, не переносячи своїх колективних зусиль по-за власні межі.

Розглянути досягнення кожного з представників згаданих організацій треба в індивідуальному порядкові. Помітніші з сучасних поетів більше мають своєрідних власних ознак, ніж спільних. Поетична індивідуалізація, колишня недосяжна мрія «Української Хати» — принципово індивідуалістичної, виникла саме тепер серед розквіту колективістичних літературних організацій. З поточного (1924-го) року занадто відірваність художня, що виникла, як наслідок такої індивідуалізації. помітно вирівнюється

Розділ четвертий: окремі обличчя

Минуле з сучасним в лірику з'єднав Павло Тичина, великий еклектик і в найкращих творах синтетик нашої поезії. Тичину захоплює проблема мелодії віршу, його вже не задовольняє самий ритм у поезії, він хоче відчути кожну свою річ, як окрему музичну цільність. Досягши стилістичної суцільности в «Плузі» чи в «Замісць сонетів і октав», Тичина розкладає в кожному дальшому творі досягнення попереднього на складові первні і знов шукає для них музичної синтези. Він відчуває соціяльну неправду, як музичну фальш, і перевіряє музикою соціологію (Пушкинський Сальєрі навпаки: «алгеброй гармонию проверил»).

---

[1]) Чи необ'єднана.

«Соціялізму без музики ніякими гарматами не усталити».

В останній своїй книжці «Вітер з України» Павло Тичина відмовився від стилістичної єдности. Вся збірка перейнята наміром розвязати складну музичну композицію чисто поетичними засобами, дати «Фуґу» міського життя, симфонію «Космічного Оркестру». За попередніми спробами в тому-ж напрямкові (відомі симфонії Андрея Бєлого в Росії), ми майже переконалися в помилковості цього завдання, але мрія про з'єднання мистецтв у єдиній синтезі перейшла, як бачимо, і в пореволюційну поезію. Надзвичайно оригінальні спроби Тичини вкласти новий зміст у традиційні народні форми. Мотиви класової борні в сторичному або півмітологічному оточенні — та ще з ніжною тичинівською мелодією в супроводі — справляють журно-жахливе, захоплююче враження. Класичний зразок є невеличка пісня чи дума п. н. «Кожум'яка».

«Вітер з України» віє зі сходу на захід, поет повернувся обличчям до ворожої Европи

«Ходить Фауст по Европі
в смішках, свистах, брехеньках»..

Інтимно й задумано згучал колись, хоч і недавно, лірика Миколи Хвильового, більше пролетарська, як своєчасно висловилась критика, ніж усе инше в нашій поезії, але суто індивідуалістична і мало зрозуміла загалові.

Його «Електричний вік» свого часу був подією, початком пролетарської української лірики.

Улюбленцем загалу, зрозумілим і робітничій і червоноармійській авдиторії зумів зробитись Володимир Сосюра. До того було дві причини. він родився поетом і тільки поетом по-перше, а по-друге — він ніколи не відривався психологічно від своєї авдиторії, не замикався в професійне літературне життя. Звідкіля виник естетично, а не соціяльно, Сосюра ми не знаємо[1]) бо він дебютував «Червоною Зімою», але спорідненість його з російським модернізмом та імажинізмом відчувається ще яскраво. В своїх останніх ліричних збірках («Осінні Зорі» та «Місто») поет иноді підходить до українського неокласицизму... з лівого боку... Переказувати зміст творів лірика не треба. Сосюра часто повторюється, але дві останні його книжки різноманітніші від попередніх, почувається, що цей поет, а вкупі з ним

[1]) Ніхто ще не спробував, проаналізувати формалістично й історично походження Сосюрівської лірики.

і пролетарська лірика України, подолав якусь велику внутрішню кризу й посунув далеко наперед. Володимир Сосюра, як епік, автор низки революційно-військових ліро епічних поем, має ще більше літературне й впливове значіння. Взагалі, вся несподівано ніжна творчість цього комуніста зробилась одним з найкоштовніших придбань пожовтневої літератури Радянського Союзу.

В инших зовсім тонах перейшла новітня творчість двох ще поетів гартованців — Ів. Кулика та М. Йогансена. Між собою в них дуже мало спільного. Завдання: революційна побутова лірика об'єднує Ів. Кулика з Дніпровським, теж гартованцем, автором поеми «Донбас». Обидва поети по-новому розробили вирозуміння інтимности, що було зникла зовсім у Тичини й футуристів. У Кулика ми знайдемо досить рідкі й досі в укрпоезії професійно-вирібничі мотиви. Ці мотиви, що їх дослідженням спеціяльно займався Дніпровський, звичайно виникали у Коляди, напр., не в побутово-конкретній, а в символістичній інтерпретації Конкретна лірика праці є завданням майбутнього. Ті натяки, що ми зараз на неї маємо, показують, що така лірика необхідно набере професійні ознаки вирібництва авторового — ритмові й побутові.

Дальший розвиток класової поезії в бік диференціяції, за професійними ознаками, здається парадоксальним, але він є необхідним, коли тільки поезія не відмовиться від своєї сучасної конкретної мови й неореалістичного малюнка.

Зараз ми маємо, напр., у Сосюри постійно — шахтярські (в останній поезії ціла картина вирібництва) і червоноармійські мотиви. У панфутуриста Терещенка (Жовтневий Збірник панфут-ів 1923-го року) ми знаходимо спецпоезію «Цукроварні»:

«праворуч поляріметр,
ліворуч вірний брік».

Ця річ, хоч і засмічена символістичними тенденціями, але по суті, в намірі своєму новітня. Навіть у Йогансена ми знаходимо відбитки його професійної академічної діяльности й це дуже добре.

Секція наукових робітників Робосу має таке-ж право на представництво в ліриці, як і в кожній иншій галузі радянської суспільности. Михайло Йогансен утворив своєрідний жанр у ліриці — утопічну лірику. Її патос — погляд на сучасність з надхмарної височині й теплі бризки в тому поглядові, з'єднані ритмічно з професійною належністю автора. Професійна належність,

крім теми й ритму, визначає часто й образовість твору. Часто стріваються образові впливи самого письменницького фаху, у того-ж Йогансена, наприклад:

«Над полем сохлим мертві вітряки,
Немов хрести над віршом позабутим», —

або в Ів. Кулика, коли в нього кліть, спускаючись в шахту, «одноманітно торохтить дієсловними ритмами».

Суто робітничі поезії дала нам тепер всеамериканська філія «Гарту», американська літературна колонія. Найталановитіший з галицьких емігрантів М. Тарновський, не володіючи гаразд сучасною мальовничо-поетичною технікою, показав проте нам, як треба висловлювати пролетарську думку. Захоплена новими художніми придбаннями великоукраїнська поезія трохи призабула в нас, що можна художньо висловлювати по-за всім иншим ще й свідому, тверезу думку. Для поезії думки треба було утворити свій стиль, не такий кольоровий, як зараз пануючий, але дзвінкий і точний. Молодий київський гартованець Є. Дубков дав перші спроби цього ще не утвореного стилю.

Розділ п'ятий: солодкий світ

Людину можна розглядати не тільки, як соціяльну тварину, але як просто звірину — Homo sapiens L., чи зовсім вже абстрактно, як живу істоту.

Нереволюційна лірика має безпосереднє відношення саме до цих боків життя, оскільки сучансість не може їх одкинути. Вона стежить за біологічною, а не за соціяльною лінією нашого буття. З цього ще не виходить, що нереволюційна лірика повинна цікавитись виключно зоологічними емоціями. Крім таких і поруч з ними займається вона й дуже високими матеріями. Діяльність людського мізку має так само біологічне значіння, як і діяльність шлунку чи полових органів. Лірична зацікавленість діяльністю останніх може дати еротичну лірику; ліричне відбивання мізкової діяльности, гри суперрефлексів може дати в наслідку глибоко філософічну лірику. Об'єднує-ж обидві форми однакове відношення до сучасности:

«Революція революцією, дайте мені дихнути»...
В. Поліщук.

Є люди, особливо чутливі до соціяльної лінії людського життя — з таких виходять революційні (чи контр-революційні) діячі і в галузі літератури. В усіх вищенаведених ліричних при-

кладах ми мали таку соціяльну зворушливість. Проте єсть особи обдаровані «од природи» зворушливістю біологічною при великій нечутливості до соціяльного буття.

В цитованого що йно автора Валеріяна Поліщука є надзвичайна чутливість до біологічної (зоологічної) динаміки людського життя. Ця чутливість і визначає собою лірику цього автора (епічні його твори схарактеризовані не такою незасвідомою чутливістю, а свідомою зацікавленістю В. Поліщука соціяльними мотивами). Остання лірична збірка поета «Радіо в житах» наскрізь перейнята настроями, що в їх основі лежить безпосередньо діяльність тіла, всіх органів тіла, включно до мізку Лірика В. Поліщука саме через свою біологічність є витримано матеріялістична і в змісті і в своїй естетиці особливо. Здається, в укрліриці тільки один В. Поліщук дав нам малюнки екстазу мислення не в ідеалістичній (думка, натхнення, душа й ин.), а в матеріялістичній інтерпретації, напр.:

«І раптом червона заграва
Залляла в очах моїх все
То кров до мозку прилляла»

За цим вступом іде вислов ідеї автора, наскрізь просякнутої хотінням і густо зафарбованої емоціонально

Інтимна лірика в нереволюційній поезії постійно витримана в матеріялістичних тонах. Інтимна лірика революційних поетів часто не перетравила ще спіритуалістичних впливів. Традиційна досимволістична лірика ідеалістичних впливів просто жахалася (не розуміючи їхньої буржуазної сути, очевидячки) і жила наївнореалістичним розумінням дійсности. Лірика Чернявського Миколи є найкращим з сучасних прикладів традиційної лірики. У нього є м. и. спроба прокриктикувати сучасну пролетарську поезію що до її естетичної цінности, з власної точки погляду за відірваність од загальної зрозумілости й відсутність естетичної суцільности. Не відривається від загальної зрозумілости її цілком суцільна естетично лірика Максима Рильського. Лірика цього видатного поета закута в рямці вибагливо простої естетики й цілком позбавлена соціяльних мотивів

«Зазеленіли вруна і морози
Холодні ранки в срібло заковали»

Зміст поезії Рильського вкладається в два слова: солодкий світ. Його тягне тому до днів Елади, коли людина вперше придбала смак до цієї солодкости, а ще більше просто до річки.

Поет, безумовно, росте на наших очах, хоч і повільно, не порушуючи свого стилю. В своїх поемах Рильський різноманітніший і тут він зачіпає навіть соціяльні теми (підходячи свідомо до них).

Близький поетичним напрямком до Рильського Филипович,

«Пишався день і дерева цвіли
І височінь горіла ніжно синя»

Взагалі, дуже добре, що в українській поезії ще є кому нагадувати нам про солодкість світу про радість життя, про лірику тіла.

Знав цю солодкість такий зворушливо-чутливий до життя Василь Чумак і вмів оспівувати її мажор

«В сонце цілять стріли трави,
Сонце в трави, в буйний ґрунт
Зручно, просто керму править
Березневий каламут»

Але талановитого юнака вбито, й свого стилю він не зміг розвинути. Своєрідний і мало зрозумілий стиль виробив було собі молодий Тодось Осьмачка. В інтимній ліриці Чумака й в Осьмачки відчуваються ідеалістичні впливи символістичної поезії. В книжці Осьмачки (авторові цих рядків) ввижаються впливи символістичного малярства:

«А ярами вовки грали,
над кривавою рікою
білі зуби полоскали
віковою глибиною».

Цілком ще поринає в ідеалістичних впливах Драй Хмара. Він співає про осінь і каже так:

«Вона жива і не жива
Лежить у полі нерухомо.
Не збудять соняшні слова
передосінньої утоми».

Це перед нами символістичний пейзаж настрій в досить мінорному тоні.

За останній час почала трохи відокремлюватись од класичних впливів постать Зерова.

Зворушує читача велика закоханість цього автора до класичної й західньо европейської поезії, проте власної фізіономії М. Зеров, як нам здається, ще не виявив, приєднавшись поки що до формули Рильського сладокъ свѣтъ, —

«Блаженні дні і ночі на селі,
Землі Волинської родюче лоно» .

«Світ солодкий» навіть і сучасному футуристові в інтимній ліриці його. Гео Шкурупій тільки даремно згадує «барабан печали», пишучи про

«Очі твої підо мною,
перса
і тіло твоє
Руки в траві розкинуті,
вогкі долоні
в долонях моїх»

. .

Нереволюційна поезія ще спокушатиме спокусами тіла революціонерів слова, але спокушаючи вона й сама революціонізується. Прикладом є останні твори Рильського.

Можливо, що в цьому процесі взаємовпливів революційна українська поезія, така сумна тепер, згадає «напередодні квітня» про той мажор життя, що вже бренів у молодих піснях чумаківського «Заспіву».

Соціяльні підстави до такої синтези будуть тоді, коли в нас набере естетично викінчені форми новий побут. Натяки на співзгучність пролетарської поезії праці з загальнолюдським голосом тіла ми знаходимо й зараз в інтимній ліриці Еллана, Кулика, Тарновського Що більш виявляється ліквідація ідеалістичних впливів буржуазного модернізму, то яскравіш і сміливіше бренить оця співзгучність.

.

ЩО Є В КНИЖЦІ

Ціна 6? ко.і.

№ 19514

